С 7101/3

Советское кино

4

1935

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
ЦБ секции
Творческих
Работников
ЦК Союза Кино
5-й год издания

4

1935
АПРЕЛЬ

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

ПЕРЕДОВАЯ—Уроки кинофестиваля . . 3

К. ЮКОВ—Три фильма 7

А. МИХАЙЛОВ—О фильме „Крестьяне“ . 13

И. ВАЙСФЕЛЬД—Художник и действительность 23

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО КИНО О ПЕРВОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

Г. и С. ВАСИЛЬЕВЫ—Профессиональное мастерство 28

Д. ВЕРТОВ—Надо вооружаться 30

Г. КОЗИНЦЕВ—Фальсификация действительности 31

Ю. РАЙЗМАН—В поисках выхода 33

М. РОММ—Проблема киноактера 35

Г. РОШАЛЬ—Первые выводы 38

Э. ТИССЭ—Художники и ремесленники . 44

И. ХЕЙФИЦ и А. ЗАРХИ—Правдоподобная ложь 45

Н. ХОДАТАЕВ—Пути мультфильма . . . 46

Ф. ЭРМЛЕР—Три урока 49

А. МАЦКИН—Искаженная история . . . 51

РЕНЭ КЛЭР—Кино и государство 59

ЭМИ СЯО—Китайское кино в борьбе против фашизма 62

На второй полосе обложки: засл. арт. Б. Чирков в роли Максима в фильме режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга „Юность Максима“. Оператор засл. деят. искусств А. Москвин, производство орденоносной фабрики Ленфильм.

Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)

Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберг
Клише изготовлены цинкографией Жургазобъединения под руководством т. Цуцкова

Уроки кинофестиваля

Особенность советского киноискусства состоит в том, что пути его развития неотделимы от путей развития всего нашего социалистического искусства. Советская кинематография выросла и добилась громадных успехов на основе богатейшего опыта революционной борьбы партии Ленина и Сталина, партии, которая является вдохновителем всех лучших дел страны, строящей социализм. Советская кинематография выросла, осваивая и пытаясь воплотить в свои образы все основные процессы, происходящие в нашей стране. Все лучшее, что создается социалистической культурой, влияло и влияет на рост и становление советского киноискусства.

Советская кинематография, являясь передовым отрядом социалистического искусства, — резко враждебна «искусству» буржуазного национализма и фашистской демагогической трескотни. Советское киноискусство интернационально в отличие от буржуазной кинематографии, замыкающейся в узкие рамки национализма и отгораживающейся от всего здорового, что несет с собой пролетариат и его идеология.

Советское киноискусство стремится критически освоить все лучшее, что было создано передовыми художниками уходящих классов. Шекспир, Гете, Гейне, Дидро, Лессинг, Стендаль и Бальзак — эти мастера мировой литературы, эстетики, теоретики искусства — пользуются величайшей популярностью широких трудящихся масс, у них учатся, их изучают работники всех областей культуры и искусства Советского союза.

Советская кинематография, борясь за овладение методом социалистического реализма, критически осваивая все достижения буржуазной культуры эпохи ее расцвета, никогда не выпускала из поля своего зрения и современное западноевропейское и американское киноискусство. Каждым своим кинофильмом советское киноискусство противопоставляло себя искусству буржуазии. Каждый фильм советского кинематографа является вызовом современной упадочной буржуазной культуре и буржуазному кинематографу. Однако советская кинематография не отметает в сторону, как ветхий и ненужный хлам, все, что создала буржуазная кинематография. Советская кинематография критически перерабатывала и перерабатывает все лучшее, что заключается и в буржуазном киноискусстве.

Именно поэтому-то так велик был интерес широких трудящихся масс Советского союза, киноработников и работников смежных искусств к первому советскому кинофестивалю. Именно поэтому мы стремились извлечь из кинофестиваля все, что он мог дать для роста и развития советского кино. Именно поэтому мы так подробно, долго и всесторонне обсуждаем и прорабатываем кинофильмы и весь опыт кинофестиваля на страницах своей печати (не только специальной, но и общей), на собраниях не только творческих работников кино, но и работников смежных областей искусства, на партийных собраниях, на собраниях рабочих. Именно поэтому газета «Правда» уделила столько места и внимания итогам первого советского кинофестиваля.

И первый вывод, который делают руководство, творческие работники советской кинематографии и вся советская общественность из сравнения далеко превзошедших по своей силе и выразительности советских кинофильмов с иностранными, заключается в том, что нам необходимо овладеть той блестящей техникой, которой оснащена зарубежная кинематография. Необычайно легкое движение киноаппарата в любом пространстве, охват киноаппаратом больших панорам, умение оперировать им и в воздухе, умение передавать при его посредстве тончайшие нюансы актерской игры, тщательное и бережное отношение к эмульсии кинопленки, аккуратность ее обработки — все это является образцами, по которым должны равняться работники советской кинематографии.

Мы не говорим тут о тех больших возможностях, какие имеет советская кинематография для того, чтобы очень быстро догнать и перегнать технику буржуазного кино. Мы уверены, что та кампания, которую подняла сейчас газета «За индустриализацию», участие лучших руководителей, инженеров и техников тяжелой индустрии в деле оснащения советской кинематографии передовой техникой, даст советскому киноискусству в самое ближайшее время такие технические возможности, которые и не снились буржуазному кинематографу.

Однако мы уже сейчас должны предусмотреть, по каким путям должна пойти наша техническая мысль в своих изысканиях. В обычной обстановке наших павильонов нам удалось в таких картинах, как «Веселые ребята» и «Горячие денечки», показать блестящие образцы техники с'емки, показать замечательные проходы актеров на движение аппарата, замечательные панорамы. Но не в этом, конечно, задача наших кинематографических произведений и высокой кинематографической техники советского кино. Советское киноискусство никогда не показывает человека, природу, сооружения, действия во имя любования самой формой этого показа. Технические достижения кинос'емки никогда не являлись самоцелью в произведениях наших киномастеров. Каждый об'ект, который снимает и показывает советское искусство, всегда имет непосредственную связь с идеей произведения. Поэтому, если большие панорамы, проходы актеров и т. п. и увлекают пока отдельных работников советского кино, то это является лишь своеобразной детской технической «болезнью левизны» в киноискусстве, которую советская кинематография в самое ближайшее время преодолеет.

Вся сложная техника нашего искусства нам необходима для выполнения тех задач, которые поставила перед советской кинематографией партия. Обогащение техники нашего киноискусства нужно нам для того, чтобы с большей простотой, выразительностью, художественной силой и динамичностью выражать в кинофильмах те идеи, которые воодушевляют трудящихся на борьбу за социалистическое строительство, которые вдохновляют лучших мастеров советского киноискусства. Метод социалистического реализма требует от нас простых и понятных широкому зрителю выразительных средств кинематографа, требует большей динамичности, лаконичности, художественной простоты языка кино. Именно выполнение этих требований ставит перед нами задачу усиления технической базы советской кинематографии.

Нам нужен универсальный кран, гибкая и эластично движущаяся тележка, оптика, способная охватить большие пространства. Нам нужно овладеть теми новыми методами кинос'емки и обработки заснятой пленки, которые с успехом используются зарубежной кинематографией.

Вот тот обязательный вывод, который советское кино и его творческие кадры должны прежде всего сделать из опыта демонстрации произведений буржуазного киноискусства на первом московском кинофестивале.

★

Историческое постановление ЦК партии о перестройке литературно-художественных организаций определило невиданный расцвет советского киноискусства. Замечательнейшие произведения, созданные советским киноискусством за три года, прошедшие со дня опубликования этого постановления, демонстрируют нам громадный творческий рост работников советского киноискусства. Такие достижения советской кинематографии, как «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», «Летчики» и многие другие, могли возникнуть только после постановления ЦК от 23 апреля, обеспечившего исключительные художественные успехи всех отрядов советского искусства.

В своем росте советское кино продемонстрировало свою необычайную силу на первом советском кинофестивале. При сопоставлении произведений советского киноискусства с фильмами буржуазного кино бросается в глаза глубина содержания наших картин.

Передовые работники буржуазного кино извлекли для себя большой опыт из творчества советских кинохудожников. Кинг Видор в своей картине «Хлеб наш насущный» не только позаимствовал идею коллективного труда, пытаясь механически перенести ее в условия капиталистического общества, но каждый кадр, композиция, трактовка героя, показ труда в этом фильме — все это явилось результатом изучения опыта советского кино.

При идейном убожестве буржуазных кинофильмов, при явной тенденции маскировать и лакировать капиталистическую действительность, буржуазное киноискусство продемонстрировало незаурядную силу своих драматургов, организующих материал в своих фильмах так, что они держат в на-

пряжении внимание зрителя. Кинодраматургии, обладающей таким профессиональным мастерством, умением упорно изо дня в день разрабатывать и расширять свою тематику, советская кинематография еще не создала. Советская кинематография должна сплотить и организовать свои драматургические кадры.

Те величайшие возможности, какими располагают советские кинохудожники, те большие и все растущие требования, которые пред'являет советский зритель к кинематографическим произведениям искусства, с особой отчетливостью выдвигают необходимость создания постоянных кадров драматургов кино. Вопрос о драматургии, ее творческом лице, ее идейном и художественном росте встал сейчас перед советским кино во всей своей широте. Возникла необходимость борьбы со случайной, боковой темой. Советский драматург, так же как и советский режиссер, своим конкретным творчеством должен раскрыть все свои возможности при богатстве той тематики и тех идей, которые им дают победы социалистической страны. Не случайные темы или эпизоды должны волновать советского кинодраматурга. Творческий путь кинодраматурга должен быть многообразен, он должен охватывать самые различные стороны нашей богатейшей действительности.

Наступила пора формирования больших постоянно работающих кадров советских кинодраматургов. План работы советской кинодраматургии — это план работы всей советской кинематографии и в нем должны отражаться широта тематики и углубленная разработка образов. В этом плане должны быть охвачены такие ответственные группы тем, как социалистическое строительство, оборона страны, борьба за освоение новой социалистической культуры, труда, мысли и человеческих чувств.

★

Когда мы смотрим иностранные фильмы, блестящую игру иностранных актеров, умеющих небольшие пустячки преподносить как большие и решающие события человеческой жизни, когда мы видим как самые слабые и легковесные замыслы драматурга находят свое блестящее актерское выражение, — тогда с особой остротой мы ощущаем необходимость роста и воспитания постоянных актерских кадров советского кино. Наступила пора твердо и решительно прекратить то расточительство актерских кадров, которое имело место на протяжении всего пути развития советской кинематографии.

Наша страна богата талантами, наша страна способна выдвигать очень много одаренных актерских сил. Это с особой ясностью показали рост и развитие советского киноискусства, давшего за 15 лет своего существования такое количество образов героев, созданных самыми различными актерскими силами, которое неспособно было дать за 40 лет своего существования буржуазное кино.

Однако расточительству больших советских талантов нужно положить предел, нужно добиваться роста и совершенствования определенных школ актерской игры, нужно способствовать росту и формированию этих школ, нужно бережно относиться к актерам, создавая им такие условия, при которых зритель знал бы их не по одному, а по множеству фильмов. Те студии и школы, которые создаются сейчас на наших кинофабриках, должны получить большую и постоянную поддержку, внимание и любовь со стороны режиссерских кадров и руководства кинофабрик.

Наконец, в плане общих творческих исканий, учет опыта заграничной кинематографии заставляет нас сделать ряд выводов по линии формирования творческих методов направленных к утверждению стиля социалистического реализма. В напечатанной в «Правде» от 16 марта статье, Б. З. Шумяцкий с достаточной яркостью показал, в каких темпах и ритмах должно развиваться действие наших фильмов. Темпы и ритмы, свойственные всему ходу социалистического строительства, должно ощутить советское киноискусство и передать их в динамике своих образов. Наряду с этими решающими положениями о борьбе за структуру произведения киноискусства социалистического реализма настоятельно выдвигается проблема художественной простоты, такой простоты, которая не обедняет искусства, а при всей идейной глубине его образов, умеет лаконично, ясно и убедительно просто донести до сознания масс величайшую глубину заложенных в них идей. Этой художественной простотой, четкостью и ясностью должно быть пронизано произведение кинематографического искусства — от четкости и ясности его фотографии до величайшей наполненности игры актерского ансамбля.

Советскому кинематографу свойственны лаконичность и простота сюжетов, определяющие и типичный для советского киноискусства характер игры актеров, свободной от натяжек и искусственности. За простоту и естественность диалогов, за ясность

и четкость речи, за чистоту слова советское киноискусство должно на деле повести решительную борьбу.

«Организационная сторона фестиваля имела некоторые погрешности. Это отмечала в свое время «Правда». Этого не отрицает и т. Шумяцкий, признавший нашу критику правильной. Но каким забвением своих обязанностей перед читателями, беспринципностью, непониманием политического и художественного значения фестиваля надо обладать, чтобы чуть ли не на второй день после подведения блестящих итогов пятнадцатилетия советского кино заняться травлей советских киноорганизаций», — писала «Правда» в редакционной статье «Об итогах кинофестиваля и беспринципной полемике» («Правда» от 12 марта 1935 г.) по поводу выступления «Известий» и «Литературной газеты».

★

Таковы основные выводы, какие мы должны сделать из первого советского кинофестиваля.

Советское киноискусство, выросшее под непосредственным и повседневным руководством партии, продемонстрировало на первом советском кинофестивале свою величайшую силу.

Сила советского киноискусства в его партийности, целенаправленности, в его величайшей идейности, в стремлении утверждать жизнь и бороться со всем упадническим, пессимистическим, что несет с собой буржуазное киноискусство.

Рост и величайшие достижения советского киноискусства оказались всемирно признанными.

Однако эти достижения советского кино ни на одну минуту не могут успокаивать его творческих работников.

Советское кино, не успокаиваясь на своих успехах, оправдает то внимание и поддержку, которые оказывают ему партия и правительство, и достигнет таких вершин искусства, о которых даже неспособна и мечтать буржуазная кинематография.

Нар. арт. Б. Бабочкин в роли Чапаева. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Три фильма[1]

„Чапаев“, „Юность Максима“, „Крестьяне“

К. ЮКОВ

Три фильма—это даже не заголовок для статьи. Это также не случайное обстоятельство—встреча на экране трех фильмов, удачно разрекламированных и выпущенных в прокат, не отзыв на механически объединенные в одну статью три прошедшие на экране фильма. В момент, когда пишется эта статья, один из этих фильмов еще не выпущен на экран.

Эти фильмы получили первую премию на первом советском кинофестивале. Но, если бы они этой премии и не получили, то о них все равно следовало бы говорить одновременно. Ибо эти фильмы, разные по своим темам, разные по ярко выраженной в них творческой индивидуальности их постановщиков и сценаристов и манере игры актеров, вместе с тем имеют общие черты, типичные для каждого из них.

Эти три фильма являются образцами становления социалистического искусства. Для советской кинематографии это яркие образцы полнокровного советского киноискусства, демонстрация тех величайших высокоидейных и волнующих образов, какие способно создать это самое важное и самое массовое из искусств.

Эти фильмы не частное явление киноискусства. Их можно назвать показателем культурного роста всей страны. Но, будучи произведениями кино, они в то же самое время являются образцами советского искусства. Вместе с этими фильмами советское киноискусство, после длительного периода борьбы за свое ведущее место в ряду других искусств, это место по праву заняло.

Поэтому эти три фильма необходимо с особой тщательностью проанализировать. Их должны и будут изучать критики и исследователи всех областей искусства. По этим фильмам должна будет долгое время

[1] Отрывки из подготовляемой к печати монографии.

Засл. арт. Л. Кмит в роли Петьки в фильме режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

учиться в школах, на производстве, в творческой практике наша молодежь.

Каждый из них заслуживает целых томов научных исследований, монографий, сборников, статей и исторических документов. Однако мы в своей статье постараемся взять только одну проблему массовости и культурно-политической силы кинематографического искусства проблему, решенную этими ярчайшими образцами советской кинематографии, лучшими фильмами юбилейного года советского кино,—нашими замечательными «Чапаевым», «Юностью Максима» и «Крестьянами».

* * *

Целенаправленность советского киноискусства характеризуется прежде всего его тематикой. Тема и характер киноизведений определяются запросами, которые диктует общественная жизнь страны.

Художник-сценарист и режиссер вносили всегда в свои произведения свое отношение к теме. И чем ярче, индивидуальнее было это отношение, тем полнее и ярче бывали кинематографические произведения.

В советской кинематографии почти не была разработана тема гражданской войны. Но самая популярная действительность, которую показывали художники в кино, это была действительность гражданской войны. В свое время производственные планы киноорганизаций так и классифицировали свою тематику: «фильмы на материале гражданской войны». Таким образом гражданская война явилась материалом для творчества советского художника. На этом материале по существу ставились и поднимались примерно такие темы, как отцы и дети в революции («Враги», режиссер Сабинский), чувство любви и чувство долга («Сорок первый»), режиссер Протазанов).

Непосредственно теме гражданской войны был посвящен фильм режиссера Довженко «Арсенал». В нем было дано столкновение классовых сил с оружием в руках, неизбежная логика борьбы. В этом фильме рабочий класс показан как символ ничем нерушимой, неизбежно побеждающей силы. В тему «Арсенала» режиссер вложил весь свой

темперамент. Получилась яркая эпопея гражданской войны.

И Довженко на известном этапе развития советского кино как бы исчерпал тему о гражданской войне.

Более яркого эпопейного фильма о гражданской войне никто в то время дать не сумел. Последующие попытки в этом направлении являлись уже прямым и ничем не прикрываемым эпигонством, от которого зритель просто отворачивался («Три парада», режиссер Замковой).

Исторический ход развития революции, рост социалистической культуры настоятельно требовали глубоко осмысленного, реалистически правдивого показа гражданской войны. Не показ чуждых нам классов, разлагающегося врага или эпопейно-батальных сцен, а рост и борьба нашего человека, нашего героя, его мысли, чувства, его сознание, революционное формирование идеологии бойца революции—вот тема, которая настоятельно выдвигалась жизнью, определялась всем ходом борьбы пролетариата за социализм, стремлением советской молодежи учиться у своих отцов, для того чтобы на их опыте быть самоотверженными и готовыми к грядущей схватке с врагом.

На все эти требования, предъявленные к массовому искусству, тематически и ответил фильм «Чапаев».

И, когда мы проследим историю развития историко-партийной тематики, тематики характеризующей социалистическую перестройку деревни, то и тут помимо бедности фильмов этого рода мы должны будем констатировать наблюдавшееся одно время стремление отойти от раскрытия основных типичных черт темы. По истории партии и революции брался или провокатор («Малиновский», режиссер Бассалыго) или внешне противопоставлялась судьба революционера судьбе царя и знати («Дворец и крепость», режиссер Ивановский) или революционера-большевика превращали в детектива, оперирующего, если не в доме терпимости («Предатель», А. Роома), то в фешенебельном ресторане («Веселая канарейка», режиссер В. Кулешов).

Эпизод гибели Чапаева. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Засл. арт. Б. Блинов в роли Фурманова и арт. Н. Симонов в роли комвзвода Жихарева. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

В плане тематики, характеризующей историю партии, фильм «Последний маскарад» режиссера Чиаурели явился последним эпопейным произведением этого рода. «Герой-символ» в этом фильме подменил собой типический характер героя-большевика. На требование зрителя дать историю партии, партийной борьбы, подполья, показать большевика как близкого, родного и любимого нашего героя, показать формирование большевистского характера впервые ответил фильм «Юность Максима».

Советская кинематография в своем стремлении ответить на актуальнейшие вопросы нашей действительности всегда обращалась к деревне, к крестьянину, к его мировоззрению. Мы имеем большую группу кинофильмов, пытающихся показывать классовую борьбу в деревне, борьбу партии и советской власти за переделку сознания людей. Фильмы, пытающиеся показывать человека в советской деревне («Матрос Галай», режиссер Уринов, «Красавица Харита», режиссер Шефер, «Поворот», режиссер Петров-Бытов), так же как и фильмы о гражданской войне, натуралистически решали эту задачу. В результате вместо обобщения типических черт характера людей, действующих в фильме, мы имели отражение в образе человека лишь внешних черт, свойственных представителю определенной социальной группы людей деревни. Человек превращался в полпреда кулачества или бедняков в кинематографическом фильме. Выработался штамп кулака—обязательно толстого, бедняка—обязательно худого и с бородой, красноармейца, середняка и т. д. Проблема классовой борьбы в фильмах этого рода ставилась и решалась в большинстве случаев путем характеристики кулака только как хищника и эксплоататора. Примитивное изображение форм классовой борьбы часто сводилось к детективу.

И в этой тематической группе наиболее яркими произведениями явились фильмы эпопейного жанра. Фильм «Старое и новое» режиссеров Г. Александроза и С. Эйзенштейна, являясь одним из ярких фильмов о новой деревне, отличается в своей стилевой основе от не менее яркого фильма «Земля» режиссера А. Довженко. Обстановка, вещи, человеческие предрассудки

движут людьми, их поступками в фильме «Старое и новое», тогда как в фильме «Земля» А. Довженко впервые пытается показать в кино большой социальный характер человека, раскрытие и столкновение больших человеческих страстей. Людьми, их поступками руководят в фильме А. Довженко характер человека, его страсти, часто совсем немотивированные, идущие от человеческого нутра. Эта особенность фильма «Земля» не без основания вызвала упреки режиссеру в так называемом биологизме и физиологизме.

Последний период социалистической реконструкции деревни, победа колхозного строя, выдвижение т. Сталиным идеи организации политотделов МТС и совхозов, огромная созидательная работа этих политотделов, формирование колхозного актива и рост новых людей социалистической деревни—все это, невзирая на наличие в кино такого большого нового средства выражения идей, как звук, не нашло своего яркого воплощения в образах киноискусства. Образ начальника политотдела не находил также своего яркого выражения до сегодняшнего дня ни в театре, ни в литературе.

Между тем, партия настоятельно требовала от искусства показа новых людей колхозов, их дел, их характеров, их страстей. И эту задачу впервые решил режиссер Фр. Эрмлер в своей картине «Крестьяне».

Так в общем ходе развития социалистической культуры, роста и становления большого советского киноискусства, перерабатывающего и свои достижения и достижения смежных искусств, тематически сложились и выросли три ярчайших произведения советского кино—«Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне», фильмы, разные по своим темам, отличные друг от друга по творческой индивидуальности сделавших их мастеров, но имеющие одни общие корни, имеющие общую целеустремленность и общее задание — выполнять одну и ту же культурно-политическую миссию.

Эти фильмы в единстве своих тематических замыслов с образами, эти замыслы, раскрывающиеся в характеристике основных своих героев, их чувств, являются актуальными, глубоко тенденциозными и высокоидейными произведениями искусства. В этом их общность и смысл, в этом их резкое отличие от большинства других произведений как кино, так и других видов искусства, появляющихся до сих пор.

Советский союз, социалистическая страна—родина трудящихся и угнетенных всего мира. Это положение, часто повторяемое всеми докладчиками на всех собраниях, мы не в состоянии были бы понять с такой ясностью и остротой, если бы не обладали таким замечательным изобретением, как кино. Ведь это он, кинематограф, показывает нам угнетенных рабов колоний и свободных хозяев своей социалистической родины — трудящихся советских заводов, колхозов и совхозов. Ведь это он способен показать голодающего безработного на улице Берлина рядом со счастливым рабочим Советской страны, построившим лучшее в мире метро и празднующим пуск метро как самое радостное событие своей личной жизни.

Это кинематограф может воспроизвести речь Вандервельде о мире и благополучии трудящихся на поле войны 1914 года и тут же рядом показать кровавую бойню и интервенцию в Китае и Манчжурии, происходившие в ту же минуту, когда лидер II Интернационала произносил свою речь.

Все это уже общеизвестно. Кинематограф способен перебросить из одной эпохи в другую, из одного места действия в другое. И это он с достаточной убедительностью неоднократно демонстрировал в ряде своих произведений.

Нар. арт. И. Певцов в роли полковника Бороздина в фильме режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев». Оператор А. Сигаев. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Но даже оттого, что он способен был показать всю мощь и яркость панорамы строительства Днепрогэса, даже тогда, когда он показывал такие большие пространства нашей страны, как крайняя точка севера со снегами и льдами, с медведями и тюленями, в тот же час, когда на другой точке нашей страны растут пальмы, зреют лимоны и апельсины, даже тогда он не мог стать великим и массовым искусством. Ибо мало знать технологию процесса—надо суметь заставить этот процесс работать на человечество, мало знать технику кино, его замечательные особенности, но надо уметь эти технические особенности использовать для единого и стройного произведения искусства, мало создавать яркие и красивые картины жизни, но надо создавать эти картины, образы нашей действительности так, чтобы они двигали эту жизнь вперед, чтобы они способствовали культурному росту и расцвету человечества.

Так научились пользоваться великим орудием воспитания масс, важнейшим и массовым из искусств мира, еще немногие. Так учат пользоваться этим орудием «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне».

Первая и основная особенность новых людей нашего нового социалистического искусства состоит в том, что все они стремятся обладать этим величайшим средством во имя передовых, прогрессивных идей человечества, во имя коммунизма.

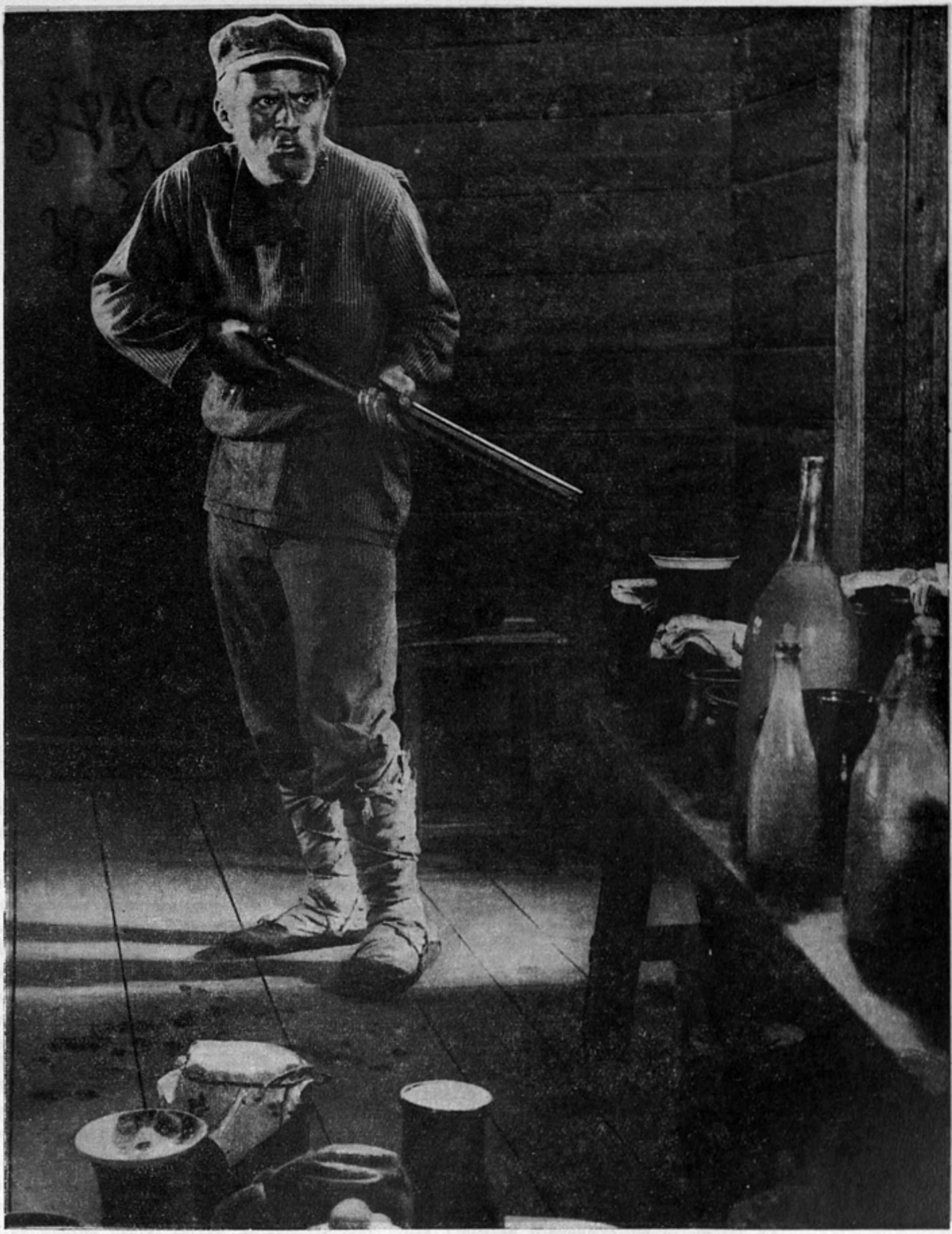
И когда социалистический человек хочет встать во весь свой рост и стряхнуть с себя всю пыль прошлого, когда социалистический человек выкорчевывает пережитки прошлого в своем сознании—на помощь ему приходит самое важное из искусств. Социалистическая культура с ходом киноаппарата, со звуками его экрана множит свой рост настолько, насколько удастся глубоко ухватиться кинематографу за самые крепкие и глубоко проросшие корни этого прошлого.

Эту способность нашего искусства с особенной силой мы ощутили сейчас не только потому, что выросло само киноискусство. Это мы осознали и почувствовали еще и потому, что выросла наша страна, что страна со второй пятилеткой предъявила к нам величайшие культурные требования. В борьбе за социалистическую культуру, за перевоспитание масс партия выдвинула кинематограф как самое сильное, доходчивое, популярное и самое массовое средство своего влияния.

И тем большая ответственность стоит перед кино как исскуством. Эту ответственность нужно понять с охватом всей сложности политических задач, какие стоят перед страной, создающей свою социалистическую культуру.

Эти задачи очень конкретны. Но они сложны в своей конкретности. Это уже не собирание и регистрация статистических сведений, для того чтобы сделать на их основе общие выводы, а конкретизация на деле тех мероприятий, которые давно сделаны на основе общих выводов. Тут уже не может искусство отделываться общими сравнениями, как и общей постановкой проблемы. Тут уже не может итти речь, скажем о колхозе, его преимуществе перед единоличным хозяйством. Задача состоит в том, чтобы показать человека в уже сложившемся колхозе, раскрыть его конкретные чувства и мысли и на примере раскрытия глубины человеческих чувств и мыслей, ясно, легко и правдиво показать всю мерзость пережитков прошлого, прелесть, радость и красоту социалистического нового. К решению этой задачи нас и призывают фильмы «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне». К этой радостной творческой работе они зовут художников всех областей советского искусства.

Арт. К. Навроенко в роли девертира. Кадр из фильма режиссеров Г. и С. Васильевых «Чапаев», оператор А. Сигаев, производство орденоносной фабрики Ленфильм, получившей первую премию на первом советском кинофестивале



Засл. арт. Б. Пославский в роли Егорки. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург, производство орденоносной фабрики Ленфильм, получившей первую премию на первом советском кинофестивале

Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Барельеф работы художников В. Семенова и В. Калягина

О фильме „Крестьяне“

А. МИХАЙЛОВ

I

Нередко можно услышать, будто величие классиков мирового искусства заключалось в том, что они умели подниматься до общечеловеческого, снимающего классовое. Такое представление совершенно неверно. Величие классиков, напротив, заключается, в том, что они, поднимаясь до уровня огромного мастерства, умели все богатство человеческих мыслей и чувств показать в коллизиях, вызванных реальной борьбой классов.

Любовь и ненависть, героизм и трусость, благородство и низость, воплощенные в трагедиях Шекспира, всегда даны в условиях политической, социальной борьбы, и вне этой конкретизации они потеряли бы свой реализм, свою жизненность.

То, что называют схематичностью образа заключается как раз в неумении раскрыть классовое не только в общих нормах поведения и главных характерных чертах, но и в мельчайших деталях, в самых, казалось бы, незаметных и одинаковых для всех людей реакциях.

Такого рода схематизм был весьма распространен на предыдущем этапе развития советского искусства.

А в тесной связи с этим развивалась и боязнь обращения к таким чувствам, которые казались общечеловеческими, отвлекающими от классового раскрытия образа (любовь, материнство и другие «вечные» мотивы). И вот, когда смотришь фильм Эрмлера «Крестьяне», то ясно чувствуешь, что советское киноискусство отныне покончило с детскими болезнями схематизма и с боязнью обращения к этим так называемым общечеловеческим чувствам.

С поразительной смелостью и мужеством подлинного реалиста Эрмлер развертывает перед нами сложнейшую и противоречивую борьбу идей, чувств, поступков, мотивов; борьбу, в которой любовь, чувство материн-

Нар. арт. Е. Корчагина-Александровская в роли матери Герасима Платоныча. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

ства и сыновней привязанности сталкиваются и переплетаются с классовой ненавистью и чувством социального долга. Животновод колхоза «Лебяжья горка» Герасим Платоныч, считающийся ударником, муж лучшей ударницы колхоза Варвары Нечаевой, оказывается кулаком, вредительски разлагающим колхоз изнутри, и становится убийцей любимой им и любящей его жены. Брат Варвары Егорка, бедняк, испытавший на собственной спине цепкие лапы кулачества, становится силою событий объективным пособником убийцы сестры и едва не убивает начальника политотдела, т. е. того, кто отдает все силы на борьбу за счастливую жизнь Егорки.

Любовь превращается в ненависть, а люди одной крови оказываются в различных лагерях. На такой острой диалектике построен весь фильм Эрмлера.

Сюжет его внешне кажется простым, но внутренне он очень глубок и сложен.

В колхозе обнаруживается нехватка кормов для свиней. План посева «разошелся» с планом разведения свиней. Этот факт становится исходной точкой развертывающегося конфликта. Правление колхоза растерянно и не знает, что предпринять. И вот в это время бедняк Егор Нечаев, брат Варвары, вносит предложение о раздаче свиней. Зритель знает, что этому предложению предшествовал разговор Егора с Герасимом Платонычем. Егорке жалко свиней и, узнав, что правление хочет продать их, он бросается к Герасиму Платонычу, как к умному и уважаемому им человеку, за советом. Герасим Платоныч не дает прямого ответа. Следуя своей тонкой тактике, которая и помогает ему скрывать свою вредительскую работу, он на слова Егорки «жалко свиней», помедлив, задушевно отвечает: «мне тебя больше жалко, Егор, а не свиней...». Егор удивлен, растроган и на повторный вопрос, что же делать, получает «душевный» совет «гуманиста» и «человеколюбца» Герасима Платоныча: «За свое счастье держаться надо».

Зритель знает, что эта хитро подготовленная фраза является мотивом всех действий Герасима Платоныча и воплощает в себе всю суть его звериной борьбы за кулацкое счастье. Но Егорка, сбитый с толку душевностью Герасима, плохо разбираясь в сложном переплете классовой борьбы, хватается за его слова и на собрании выступает с предложением раздать свиней по дворам. Предложение принимается, и несмотря на протесты Варвары свиней разбирают, прежде чем успевает приехать извещенный о событиях начальник политотдела Николай Мироныч. Но еще до его приезда Варвара, не примирившаяся с раздачей свиней, предпринимает попытку возвращения их в обход постановления правления. Она ходит по дворам и уговаривает вернуть свиней, пугая ответственностью по приезде Николая Мироныча. Многие гонят свиней обратно в колхозный свинарник, но часть отказывается от этого и конфликт переходит в драку. Герасим Платоныч добился своей цели. Но в момент драки приезжает Николай Мироныч. Как на поле сражения, он сразу определяет центр скандала и сильным ударом валит с ног драчуна-парня. Драка ликвидирована, и вот Николай Мироныч хлопочет уже около сбитого им парня. «Дыши носом, глубже дыши», — говорит он ему и, когда парень, очнувшись, улыбается во все лицо, Николай Мироныч укоризненно, но тоже улыбаясь, произносит: «сукин ты сын, выговор из-за тебя заработал».

Казалось бы, конфликт на этом должен был кончиться, однако, он только еще развертывается. Варвара Нечаева, по существу поступившая правильно, собирая свиней обратно, формально нарушила решение правления. Используя это формальное нарушение закона, разоблачаемые ею пособники

вредительства из правления колхоза угрожают исключить Варвару из колхоза. Взволнованная Варвара пишет в ответ на эти угрозы заявление и в конце добавляет: «а мне без колхоза одна дорога — в петлю». Этот новый момент, осложняющий события, сыграет, как увидим, большую роль в дальнейшем.

Николай Мироныч, после разговора с председателем колхоза, решает созвать колхозный актив, для того чтобы провести на нем решение о расчистке кустарника под посев кормов. Актив собирается в избе деда Анисима за пельменями.

Во время собрания актива происходит еще одно событие, ускоряющее трагическую развязку. К Герасиму Платонычу, тайком пробираясь по околицам, приходит под видом нищенки его старуха-мать. Она сообщает сыну, что семья раскулачена, отец сослан в Сибирь, а брат расстрелян за убийство селькора. Она корит Герасима за то, что он продал их, «как жиды царя небесного» «за 30 целковых», и под воздействием упреков матери Герасим Платоныч раскрывает свое настоящее лицо. «Ничего вы, маманя, не понимаете! — кричит он оскорбленный ее упреками,—я за всех на себя эту муку принял». И он развертывает перед старухой свой «план» взрыва колхоза изнутри, маскируясь заботами о зажиточной жизни, о росте колхозного добра. Он говорит о том, что сознательно разводил свиней больше, чем можно было прокормить. «Захлебнутся они в этом добре». Растроганная мать благословляет сына-кулака на дальнейшее вредительство. После этого Герасим Платоныч идет на актив. Остановившись у двери, он подслушивает разговор о расчистке кустарника. Расчистка кустарника — гибель всех планов кулака. И у него созревает мысль повернуть дело по другой линии. Он вбегает на актив с головой зарезанной свиньи и просит начальника политотдела приказать отобрать свиней. Этим он надеется снова разжечь вражду в колхозе, пробудить инстинкты собственничества. Один из участников актива обращается к нему со словами: «Герасим Платоныч, скажи ты им, что поднять кустарник дело невозможное». Но Герасим Платоныч и здесь осторожен. Он не говорит, что это дело невозможное, он и здесь идет от «человеколюбия» — «трудно, очень трудно», — отвечает он проникновенно. И на вопрос Николая Мироныча, что же он предлагает, Герасим Платоныч развертывает проект использования для засева кормов индивидуальных огородов колхозников. Он первый согласен отдать свой огород для пользы общего дела — вот какой примерный активист Герасим Платоныч! Но Николай Мироныч очень тонко вскрывает провокационный смысл предложения Герасима. Он не отвечает на его предложение сразу, а говорит, что надо подумать и думает вслух: «что ж, город близко, колхозники могут овощи в городе покупать». Нелепость такого положения, неизбежно вытекающего из предложения Герасима Платоныча, заставляет насторожиться всех колхозников. Как это — от своих огородов, от колхоза за огурцами и морковью в город ездить! А Николай Мироныч, высмеивая предложе-

---

Съемочный коллектив режиссера Ф. Эрмлера по картине «Крестьяне»

ние Герасима Платоныча, спокойно продолжает: «да так и будете ездить по очереди, сегодня один за огурцами, завтра другой за морковью».

Герасим Платоныч сразу видит, что Николай Мироныч понял его провокацию и ловко раскрыл ее колхозникам. Ему не остается ничего делать, как отступить.

И тут в сознание Николая Мироныча закрадываются уже серьезные подозрения. Но подозрение есть, а фактов пока нет.

Наступает ночь. Кончается колхозный актив веселыми плясками и песней. Все довольны, что нашли выход. А Герасим Платоныч, боясь что присутствие матери разоблачит его, везет старуху в Коньково на станцию. Здесь действие все время строится на антитезе. Варвара, лежа в кровати, мечтает о сыне, она ощущает в себе жизнь нового существа, и вот в мечтах она представляет себе, как получает поздравление от творца социалистических колхозов — Сталина, она видит своего ребенка на руках любимого вождя и, наконец, представляется ей, как возмужавший сын продолжает ее дело и едет строить колхозы в Англию.

Другие мысли терзают Герасима. Его мечта о будущем — это мечта о прошлом: о привольной, сытой кулацкой жизни, о двадцати собственных коровах и табунах лошадей. Приход матери, плаксиво вспоминающей об этом кулацком счастье, взвинчивает затаенную и так хитро скрываемую ненависть к колхозам, к новой жизни.

Бешено гонит он лошадь, вспоминая о лихих кулацких конях, ему не сидится, он встал и зритель видит: вот где этот тихий и отзывчивый активист-животновод чувствует себя настоящим «человеком»! Здесь ему не от кого таиться и он полон дикой животной энергии, неукротимой злобы, отчаянного бешенства. И, глядя на него, вспоминаешь слова, сказанные им матери, о своей борьбе с колхозами: «Маманя, я такое сотворю, что если руками нельзя будет — буду зубами рвать»...

Здесь облик кулака новой формации, прикидывающегося колхозным радетелем, выступает во всей его обнаженности.

Но кончается эта дикая поездка, Герасим вернулся в колхоз к любимой и в то же время чужой ему жене, и снова он должен таиться и скрывать свои заветные мысли.

После разговоров с матерью, после того, как он развернулся во-всю во время езды, очень трудно ему это делать. А тут еще Варвара говорит ему о том, какой у них будет сын — коммунист и борец за новую жизнь.

Этого уже Герасим Платоныч вынести не может, и с криком «не хочу такого сына» он раскрывается перед Варварой. Увидев перед собой врага, Варвара сразу догадывается, что это он мутил колхоз. «Через тебя Егорка осатанел!» — кричит она мужу и бежит разоблачить врага.

Тщетно пытается Герасим ее уговорить, надев на себя снова личину смирения, — она его не слушает, она ему больше не верит. Подвернувшимся под руку вальком он бьет ее по голове. Варвара падает. Герасим трусит, он причитает над Варварой: «не хотел я этого, Варенька», он плачет и, кажется, будто любовь к Варваре вот-вот приведет его к раскаянию.

Но в эту минуту Варвара открывает глаза и слабым голосом зовет «помогите», и сразу вся эта отвратительная карамазовская «жалость» и причитания сменяются у Герасима звериным инстинктом прячущегося классового врага, который согласен на любое преступление, когда дело идет о его шкуре. И вот только что плакавший и каявшийся «любящий» муж собственными руками зажимает рот любимой жены и душит ее. Здесь срывается еще одна маска с кулака, а именно маска общечеловеческих чувств. С огромной силой показывает Эрмлер, что ни одно чувство, каким бы оно ни было сокровенным, не может остановить этого человека, когда речь идет о его классовых интересах. Думая о сокрытии следов преступления, Герасим Платоныч наталкивается на заявление Варвары. Слова заявления о «главных» (т. е. членах правления, грозящих исключить ее из колхоза) и концовка — «мне без колхоза одна дорога — в петлю» сразу толкают его на мысль обернуть гибель Варвары против колхоза и Николая Мироныча. Он тащит тело Варвары в сарай и вешает его на вожжах, взятых у Егорки для поездки в Коньково. На утро никто не вышел на работу. Смерть Варвары тяжелым ударом падает на колхозников. Мучительно думает Николай Мироныч. У него уже есть кое-какие нити, но он не может найти главного узла. Одно ясно для него: не может быть, чтобы Варвара кончила жизнь самоубийством. Еще накануне перед активом, он заходил ее проведать и успокоил относительно того, что нисколько на нее не сердится за то, что она в обход постановления правления собирала свиней. Он видел, что его слова рассеяли все ее сомнения,

В колхозном свинарнике. Засл. арт. Б. Пославский в роли Егорки, арт. Е. Юнгер в роли Варвары и засл. арт. А. Петров в роли Герасима Платоныча. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

так зачем же было ей кончать жизнь и писать завление о травле, искусно пущенное уже в оборот Герасимом все через того же Егорку.

В то время, когда Николай Мироныч думает, председатель колхоза говорит, что в довершение всех бед еще подохла кобыла. «Какая кобыла?» — отмахивается от него Николай Мироныч, а председатель, приняв эти слова за вопрос, объясняет, что подохла кобыла, на которой Герасим Платоныч ездил в Коньково. Этот ответ сообщает мыслям Николая Мироныча другой ход. Куда мог ездить Герасим? Подозрительно было уже то, что он не был на активе с начала, а когда пришел, то начал с провокационного разговора об огородах.

И Николай Мироныч думает. Егор первый предложил разобрать свиней по домам, Варвара — сестра Егора, значит сестра против брата; сестра за колхоз, брат проводит кулацкое предложение. Герасим муж Варвары. Куда же он ездил?

Подозрение уже сформировалось, факты кое-какие есть, но улик нет. Ясно одно — в колхоз пробрался кулак, и об этом Николай Мироныч резко говорит на заседании ячейки.

Во время заседания входит дед Анисим и предупреждает Николая Мироныча, что кто-то мутит против него колхозников, что поговаривают о его виновности в смерти Варвары и просит Николая Мироныча уехать «от греха».

Но не таков Николай Мироныч, чтобы уехать, он должен найти врага и, успокоив старика, он предлагает партийцам итти вместе с ним к телу Варвары.

Сцена у гроба Варвары кульминационная по напряжению и драматизму поднимает образ Николая Мироныча на огромную высоту, его речь звучит с непревзойденной в нашем искусстве силой и страстностью. Обращаясь к Варваре, он говорит о том славном пути борьбы миллионов за новую, лучшую жизнь, в авангарде которого шла с первого дня коллективизации беднячка Варвара. Это был трудный и героический путь. «Про

эту борьбу, — говорит Николай Мироныч, — былины будут складывать, в песнях будут петь, «как люди, души не жалея, строили новую хорошую жизнь».

Так почему же Варвара, прошедшая весь этот долгий путь борьбы и ни разу не сдавшая, почему теперь, когда уже наступила эта хорошая жизнь, покончила с собой?

И вопрос этот, поставленный перед собравшимися, неотвратимой логикой сметает все кулацкие попытки обвинить в гибели Варвары руководителей колхоза. И тогда в ответ на перелом настроения толпы Николай Мироныч твердо кончает: «не верю, смутил кто-то!» Егорка, подученный Герасимом, пытается возражать Николаю Миронычу, но получает резкий отпор последнего. Словами, которые нельзя опровергнуть, Николай Мироныч раскрывает перед собравшимися ошибочность поступков Егора, начиная от предложения разобрать свиней и кончая сплетней о самоубийстве Варвары по вине «главных руководителей».

Разоблачив Егора, Николай Мироныч призывает колхозников к дружной работе по расчистке кустарника. Неожиданно он обращается к Герасиму с вопросом «правильно я говорю, Герасим Платоныч?» Прижатый к стене Герасим, после колебания и испуга, заметного только Николаю Миронычу, отвечает: «правильно». «А виновный в смерти твоей, клянусь, головой заплатит!»— произносит Николай Мироныч последние слова над телом Варвары.

Герасим, встретившись взглядом с Николаем Мироныче, когда тот задает ему вопрос «правильно ли я говорю?», почувствовал, что начальник политотдела его подозревает. Да и вся речь Николая Мироныча, его твердая уверенность, что за самоубийством Варвары стоит кто-то, вредящий колхозу, не оставляет у него сомнений в том, что не сегодня — завтра его могут открыть. Отсюда, естественно, вытекает необходимость убрать с своего пути Николая Мироныча. И вот, в то время, когда идет работа на кустарнике, Герасим и Егорка встречаются на обрыве у реки, на том месте, где Герасим был с Варварой перед убийством. Герасим играет на дудке, которой он так привлекал Варвару. Егор сообщает, что сдохла кобыла, на которой Герасим ездил в Коньково. Герасим, подстегиваемый всеми этими фактами, начинает восстанавливать Егорку против Николая Мироныча. Егорка бедняк и внутренне предан советской власти, но Герасим умело играет на его слабостях, используя для этого имя Варвары. Когда Герасим Платоныч начинает ему наговаривать на начальника политотдела, он бросается на Герасима и с криком «ты что на власть идешь!» душит его. Герасиму пришлось бы плохо, но и здесь он вылезает: ослабляя словами о Варваре, пострадавшей «через главных людей», гнев Егорки, он рассказывает ему, будто в Конькове он узнал, что всех их — Герасима, Егорку и Варвару — **решили из колхоза исключить** и сослать, а главный этому делу Николай Мироныч. И в ответ на крики Егорки по адресу последнего добавляет, что Николай Мироныч всех опутал и простожалобой его не возьмешь, т. е. намекает на более радикальное средство — убийство. Егорка убегает, и, подкараулив Николая Мироныча, вонзает ему нож в спину. После покушения Егорка бежит к Герасиму Платонычу, но тот трусливо запирается и, притворившись спящим, не откликается на его тревожные зовы. Начинается последний акт трагедии.

Когда помощник начальника политотдела спрашивает лежащего в полузабытьи Николая Мироныча, подозревает ли он кого-нибудь в покушении, тот отвечает, что подозрение есть, но нет никаких улик, а на свободе (подозреваемого) тоже оставить нельзя. И он предлагает своеобразно «изолировать» Герасима, заставив его дежурить у его постели.

А дед Анисим в это время собирает колхозников для клятвы, чтобы обнаружить убийцу. Егорка сидит тут же и с ужасом думает о своей очереди. Он уже начинает чувствовать, что стал чьим-то орудием, что преступлению его нет оправдания. И мысли его неизбежно возвращаются к Герасиму. Он вспоминает, что Варвара на вожжах повесилась, а вожжи у него как раз в этот вечер брал Герасим, и к удивлению соседа бормочет вслух: «В Коньково-то ездил, а как же вожжи, вожжи-то мои». Выйди он на клятву и все бы обнаружилось тотчас же, но в это время Егорку зовут дежурить около избы, где лежит Николай Мироныч и где колхозники по-очереди стоят на карауле. Егорка бежит, но не к этой избе, а сначала в свинарник, здесь работает его жена Нюшка. «Нюшка, — кричит Егор, — Варя на наших вожжах повесилась?» «На наших, — отвечает жена. — А что?» Но Егорки уже и след простыл. Теперь для него все ясно. С винтовкой он бежит к дому, где лежит Николай Мироныч. Николай Мироныч слушает игру Герасима, и

зорко наблюдает за ним. «Рассказал бы ты что-нибудь», — говорит он Герасиму. «Что же мне рассказывать?» — печально и скромно отвечает тот. «Расскажи где родился, на каких фронтах воевал, родители кто, где они», — ласково просит Николай Мироныч и сам внимательно смотрит на Герасима. Этот вопрос — одно из последних испытаний: нечего Герасиму ответить на них и, боясь окончательно выдать себя, он хватается за дудку и играет, хотя перед этим говорил, что играть «устал маленько». Николай Мироныч забывается. В это время Егорка, тихонько приоткрыв дверь, жестом зовет Герасима; тот отказывается, показывая на Николая Мироныча. Но Егорка теперь настойчив и Герасим тихонько подходит к нему.

«В Коньково ездил? — сразу задает ему вопрос Егорка. — А как же Варвара на моих вожжах повесилась, если ты в Конькове был?» Ответить и здесь Герасиму нечего, он разоблачен окончательно. И, видя, что перед ним враг, что именно он толкнул его на преступление и помыкал им, Егорка с топором бросается на Герасима Платоныча. Но раздается выстрел в воздух и Николай Мироныч, следивший за всей сценой, кричит: «Не смей, Егор!» На выстрел вбегает помощник Николая Мироныча и уводит арестованного Герасима. Финал картины показывает приезд Николая Мироныча в колхоз глубокой осенью. Колхоз «обновляет» баню, которую задумали строить на том же собрании актива, где решали корчевать кустарник. Тогда же дед Анисим в споре с Николаем Миронычем поставил в заклад свою знаменитую бороду, говоря, что не построить им бани. Прозакладывался дед, и вот после знатного мытья колхозники весело смотрят на торжественно-комичный обряд обрезания анисимовой бороды. В это время входит Егор с конвойным попрощаться с Николаем Миронычем. Он идет держать ответ за покушение. Не враждебно, но строго смотрит на него Николай Мироныч: «не ожидал, — говорит он, — что Егор Нечаев такой дорогой пойдет». Этими словами, рукопожатием и кадром с красноармейцем, зорко смотрящим вдаль и как бы призывающим к бдительности, заканчивается этот фильм, посвященный памяти С. М. Кирова.

II

Мы умышленно изложили подробно сюжетно-драматургическую канву «Крестьян». Из этого изложения ясно, что, работая на колхозном материале сегодняшнего дня, авторы сценария (Большинцов, Портнов и Эрмлер) и режиссер фильма (Эрмлер) сумели создать сюжетно-драматургически очень глубокую вещь. Борьба, развернувшаяся внутри небольшого колхоза, обобщена ими до типического показа колхозного движения вообще, и в этом показе они сумели дать волнующие и глубоко правдивые образы основных сил колхозной деревни. Партия в лице начальника политотдела и колхозной ячейки, актив колхоза в лице его различных представителей (от деда Анисима до Варвары), колхозная масса, неустойчивые, поддающиеся кулацким влияниям прослойки колхоза (Егор) и, наконец, — кулак, пролезший в колхоз под маской честного специалиста-животновода, — вот те основные силы из борьбы и взаимоотношений которых складывается коллизия.

Отношения, в которые поставлены действующие лица картины Эрмлера, глубоко жизненны и ни одна ситуация не кажется надуманной, случайной.

В целом весь сюжет построен очень крепко и развивается вполне логично. Даже отдельные детали играют в сюжетном развитии в полную силу.

«Дыши носом, глубже дыши», — говорит в начале картины Николай Мироныч сбитому им с ног Косте. В конце картины Костя, паря Николая Мироныча в бане, повторяет эти слова: «дыши носом, глубже дыши».

Эти фразы, произнесенные в начале и конце действия, разделены трагическими событиями, которые многому научили колхозников и еще больше сблизили их с Николаем Миронычем. И фраза, произнесенная Костей, возвращает нас к началу картины, заставляет сразу почувствовать насколько вырос и этот парень — один из зачинщиков дикой драки в начале картины. Классовая борьба подняла его на несколько ступеней выше. Он горд этим, он горд тем, что вот и он может Николаю Миронычу отплатить хорошим за то, что тот заботился о его росте, и оттого так много смысла в этом повторе фразы.

Но это драматургическое единство, конечно, сложилось не сразу. Не сразу был найден основной стержень фильма.

В литературном (1933—34 г.) и режиссерском (1934 г.) сценариях можно найти много такого, что потом выпало из фильма или сильно в нем изменилось.

В каком же направлении шли эти изменения?

В литературном и режиссерском сценарии главными героями являются Герасим Платоныч и Егорка.

Действие начиналось показом панорамы деревни, возвращающихся с гулянья под утро парней и девок и затем переходило к Егорке. Егорка показывался для того, чтобы вскрыть основной мотив его дальнейших поступков — жадность к собственности. У него новая изба, телка, данная колхозом при посредничестве Герасима Платоныча, и он больше всего боится лишиться их. Жадность к дальнейшим приобретениям ведет его к предложению разобрать свиней по домам. В семейной жизни Егор также выступает с невыгодной стороны: он все время бьет свою жену Нюшу. Эта отрицательная характеристика была настолько четка, что последующее быстрое изменение Егора и заключительные сцены, в которых он примирялся с женой, казались немотивированными. Кроме того, завершение картины такого рода сценой и акцент все время на Егорке оттесняли линию колхоза в целом и линию Николая Мироныча. Последний в противовес Егорке был показан более слабо. Почти не было показано как он перевоспитывает колхозников и как воплощает железную волю партии. Нередко он выступал растерянным (например, после убийства Варвары), поборов же эту растерянность, неизменно оказывался злым. Чтобы не быть голословным приведу несколько примеров из режиссерского сценария. Беру сцену приезда Николая Мироныча в колхоз, после того, как он сшибает буянящего Костьку. Кадр 212. «Злой Николай осматривает присутствующих». Кадр 217 (Костька пришел в себя, Николай Мироныч говорит ему): «Ты брат, спасибо скажи, что на меня нарвался. Другой пристрелить бы мог».

Эти слова, равно как и злые взгляды, конечно, нисколько не характеризуют типичный облик политотдельца. В картине все сделано более жизненно, типично: Николай Мироныч заботится здесь о Костьке, приводит его в себя и с укоризной ему говорит, что из-за него выговор заработал. Он здесь и строгий руководитель, но одновременно и добрый, отзывчивый человек, прекрасно понимающий, что парень по существу не виноват — и что дело не в том, чтобы на него злиться, а в том, чтобы перевоспитать. И он восхищается его силой, так неразумно растрачиваемой на хулиганство.

Не было дано достаточно убедительно и отношение Николая Мироныча к Герасиму Платонычу. На активе Николай Мироныч ни в чем еще его не подозревает и даже предлагает тост за лучшего животновода. Для того чтобы создать это подозрение в сценарии была намечена сцена, когда Николай Мироныч на активе произносит, обращаясь к Герасиму, следующую фразу: «Я уже знаю, как где со свиньями заварушка, ищи кулаков, а рядом дураков». Дед Анисим уверяет, напротив, что кулаков в колхозе у них нет. Николай Платоныч опять обращается к Герасиму и спрашивает его мнение. И тут Герасим на мгновение смущается и переводит разговор на свиней, землю и ошибку полеводов, не рассчитавших посевы. Но весь этот разговор выглядит очень надуманным. Получается, будто, Николай Мироныч сознательно его ведет, а между тем у него нет еще никаких подозрений.

В картине эта сцена заменена разговором о кустарнике и огородах.

Разговор этот, связанный с предложением Герасима Платоныча об отдаче под посев кормов индивидуальных огородов, куда более естественен, нежели разговор данный в сценарии. Николай Мироныч выступает здесь во всеоружии того классового партийного анализа, который помогает ему сразу почувствовать в предложении Герасима что-то фальшивое. Подозрение возникает неизбежно, а не случайно.

Но именно случайным выглядел в сценарии эпизод в конце, когда Николай Мироныч говорит сидящему у его постели Герасиму, что он видел во сне Варвару.

Герасим сидит около раненого Николая и играет. «Николай лежит на спине и слушает с закрытыми глазами. Неожиданно заговорил: «Приснилась мне Варвара... плакала очень». Герасим сфальшивил и перестал играть». Хитрость, примененная здесь Николаем Миронычем, очень наивна. Значительно сильнее соответствующее место в картине, когда Николай Мироныч просит Герасима что-нибудь рассказать о себе.

На слова о Варваре Герасим может ответить, может и промолчать, но на просьбу рассказать о себе промолчать нельзя, ибо это значит выдать себя с головой, а рассказать тоже нельзя, — вед так быстро биографии не придумаешь.

Приведенные нами примеры показывают, что в сценарии образ Николая Мироныча был значительно слабее, и была проведена большая работа, чтобы его поднять. Подъем этот происходит через усиление роли Николая Мироныча на собрании актива,

На вечеринке у деда Анисима. Кадр из фильма режиссера Ф. Эрмлера «Крестьяне». Оператор А. Гинцбург. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

через показ силы его анализа, который помогает ему на ряде, казалось бы, незначительных фактов нащупать врага, через показ его воспитательной роли, и, наконец, через придание ему в целом более собранного, волевого облика.

Вот например, как был он показан в режиссерском сценарии после убийства Варвары:

«Крепко сжав голову руками, Николай сидит за столом... Николай долго так сидит (тишину нарушил шум дверей), Николай поднял голову. В дверях стоял мрачный дед Анисим (шапка в руках). Дед ничего не сказал, посмотрел на Николая, подошел к скамейке и сел в другом конце комнаты. Николай встал. Подошел к деду. Садится рядом... не глядя на него, тихо сказал: «Дед, не может быть». Дед тяжело повернулся всем корпусом к Николаю. Николай тоже посмотрел на деда, подвинулся к нему и тихо сказал:

...Не может этого быть... С чего ей было вешаться...

Дед отвернулся от Николая, пожал плечами и мудро ответил:

«Бумага-то собственной рукой написана» и т. д. (кадры 138—442).

Николай Мироныч дан здесь растерянным, сомневающимся и ждет поддержки от единственного человека, который, — думает он, — поймет его. Но и этот человек отвертывается от него.

При кажущемся драматизме сцены характеристика Николая Мироныча здесь совершенно не типична.

В картине Николай Мироныч сразу дан напряженно думающим о том, где причина смерти Варвары. Что здесь не простое самоубийство—для него ясно. Дело в том, что в режиссерском сценарии отсутствовала сцена разговора Николая Мироныча с Варварой перед активом. Включение ее вполне мотивирует уверенность Николая Мироныча, что Варвара не могла покончить самоубийством. Слова о подохшей кобыле, загнанной Герасимом, в связи с другими фактами дают правильное направление его мыслям и окончательно укрепляют мнение о том, что за смертью Варвары стоит кто-то, причем предположения об этом «кто-то» неиз-

менно возвращается к Герасиму. Отсюда и попытка неожиданным вопросом «проверить» Герасима после речи у тела Варвары.

Одновременно с поднятием образа Николая Мироныча сжимается и уточняется роль Егорки. Выбрасываются мотивы его неистребимого собственничества. С самого начала Егорка дан как слепое орудие Герасима; внутренне он убежден, что делает все для пользы колхоза и только в конце начинает понимать, что служил врагу. Искренность Егорки подчеркнута беспокойством по поводу предполагаемой продажи свиней, любовью к этим зверюгам, которых он хочет сохранить для колхоза.

Совершенно устранены все внутрисемейные сцены с Нюшкой.

Таким образом, Николай Мироныч становился благодаря этим изменениям ведущим героем фильма, воплощающим большевистское руководство колхозами; все же остальные образы даны или в качестве антитезы, или сопровождения этого центрального образа.

Благодаря этому ситуация стала более жизненной, более глубоко отображающей реальное соотношение сил в колхозе и дает коллизию колхоза в целом, не сводя его к трагедии одного «запутавшегося» человека (Егорки). В связи с этим ряд сцен режиссерского сценария отпал и в картине появились в свою очередь новые сцены.

Отпали сцены любования Егорки своим добром, ссоры с Нюшкой из-за свиньи, встреча Егора и Герасима непосредственно после покушения на Николая Мироныча, растянутая трагедия Егорки, не находящего места после убийства, разговор Николая Мироныча с дедом Анисимом о смерти Варвары и др. Выброшена также сцена, в которой Герасим Платоныч приходит перед речью Николая Мироныча — заверить его, что он (Герасим) не придает значения слухам, будто Николай Мироныч виновен в смерти Варвары, но по-дружески советует ему — уехать. Эта сцена, слишком неестественная даже для Герасима Платоныча с его хитрой политикой, заменена более реальной сценой, в которой уехать Николаю Мироныч советует дед Анисим, беспокоящийся за своего молодого друга.

Включены в картину в большинстве случаев сцены, помогающие более четкому раскрытию драматургии сюжета и персонажей.

Таковы: разговор об огородах, оправдывающий зарождение подозрений у Николая Мироныча и показывающий его блестящую способность разбираться в тонкостях тактики врага, разговор Николая Мироныча с Варварой, оправдывающий его уверенность в лживости версий о самоубийстве, появление в финале — на выстрел помощника Николая Мироныча, показывающее, что трагическая развязка предусматривалась ими, введение эпизода с павшей кобылой, обостряющее ход мысли Николая Мироныча и др.

Многие из этих эпизодов, бесспорно, обязаны своему появлению тому, что называют «заземлением» материала, т. е. приближением его к реальной жизни на основе изучения последней.

(Окончание в следующем номере).

В тюрьме. Нар. арт. И. Тарханов в роли революционера и засл. арт. Б. Чирков в роли Максима. Кадр из фильма режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор засл. деят. искусств А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

Художник и действительность

Заметки о „Юности Максима“

И. ВАЙСФЕЛЬД

Работа Козинцева и Трауберга «Юность Максима» явилась результатом трехлетнего изучения режиссерами материала по истории партии, изучения, которое предшествовало постановке картины. Это был трудный, отнюдь не прямолинейный и далеко не легкий процесс. Но результаты сказались: без знания материала эпохи, без любви и глубокой творческой заинтересованности этим материалом, не могло возникнуть это произведение искусства о большевистской партии. Вопрос об изучении темы и материала произведения—далеко не формальный и мелкий вопрос. Предпосылкой успешной работы над картиной Васильевых явилось изучение ими истории гражданской войны и роли Чапаева в ней. Имеющимся в картине «Крестьяне» удачам Эрмлер обязан своему изучению жизни советской деревни. Художественная значимость сценария «Зори Парижа» Рошаля и Шаховского прямо и непосредственно связана с мерой овладения авторами материалом эпохи. И, наоборот, неудачи Кулешова не могут не быть связаны с неизжитыми взглядами на материал, как на второстепенный и результативный момент мотивировочного характера, возникающий и формирующийся в голове художника в процессе «освоения» глазом киноаппарата, доступной объективу среды.

Впрочем, сами факсы — наглядная и неопровержимая иллюстрация того, какую роль играет изучение материала в создании художественного произведения. Вопрос изучения материала во всем своем объеме

и глубине до работы над «Юностью Максима» не возникал на протяжении всей творческой биографии Козинцева и Трауберга. И неслучайно, потому что почти всем их картинам свойственны были стилизация и эстетизм, из-за которых их работа находила весьма ограниченный круг ценителей, не сделавшись предметом широкого общественного интереса. Исключение в некоторой степени составляет «Новый Вавилон», но и в нем эпоха была передана не в том освещении и не с той силой звучания, которого заслуживала и который могли бы иметь, если бы вернее была исходная позиция авторов этого фильма.

Вопрос о материале представляет значительный эстетический интерес. И это происходит потому, что эстетическая доминанта сейчас иная, нежели она была 5—6 лет назад, когда формалистические взгляды имели еще широкое распространение.

Согласно воззрениям формалистов, главное—это прием, форма выражения, которая впитывает любые мотивировочные задания. Отсюда возникла поверхностная биомеханика Кулешова, неорационализм, эксцентриада фэксов, отсюда возникло пренебрежение к изучению самой жизни, как источника художественного творчества, материала для искусства в высоком и принципиальном смысле этого слова.

«Юностью Максима» Козинцев и Трауберг «стали на горло» формализму, чем вызвали недовольство многих его сознательных или бессознательных сторонников, которые почувствовали крупную утрату в своих рядах с переходом этих художников на позиции социалистического реализма. А жизнь настоятельно требует от художников перестройки такого типа, какую пережили Козинцев и Трауберг. Недаром те, которые не могли или кому это было не по силам, утратили свое место в советском кино и превратились в полуремесленников или «закройщиков».

Традиции 1928—1929 годов еще не изжиты в кинематографии. Предрассудок, что «прием»—это главное, а материал жизни—второстепенное, не изжит и в художественной практике, в многих принятых и непринятых сценариях и картинах. И чем скорее этот предрассудок изживается в умах тех, кто его еще сохранил, тем скорее они почувствуют себя участниками той работы и борьбы, результатом которой является новый невиданный подъем советского кино.

* * *

Глубокое изучение материала жизни, послужившее предпосылкой для создания ряда первоклассных произведений советского кино,—проблема далеко не самодовлеющая. Изучать жизнь «вообще», не имея концепции, своего отношения к изучаемому, не перерабатывая эмоционально предмета изучения,—бесполезно. В противном случае рождается паразитирование на материале, протаскивание халтуры и всевозможных суррогатов от искусства под флагом «актуальности» и жизненности.

«Юность Максима» содержит необходимую концепцию. Огромный материал эпохи реакции, который подавляет своей неисчерпаемостью, приобрел отчетливую целеустремленность в свете ленинского отношения к нему, эпоха реакции показана как эпоха собирания сил, роста и закалки профессиональных партийных ленинских кадров изнутри для подготовлявшегося нового огромного подъема революционного движения. Персонифицированное выражение эта мысль нашла в фигуре Максима.

В этом последнем и отличительная черта отношения Козинцева и Трауберга к материалу. Умение общее и, казалось бы, неисчерпаемое показать через единичное и характерное—в этом труднейшем искусстве ограничения и сущность подхода Козинцева и Трауберга к материалу.

Сама по себе правильность исходных позиций не является гарантией полного и безусловного успеха. И в «Юности Максима» есть несовершенства, не до конца отработанные места, есть и ошибки. Например, сцена в тюрьме. Разве тот факт, что Поливанов здесь склоняется к резонерству, что его поведение не вытекает закономерно из всей ситуации, что тюрьма не явилась настоящей и большой школой для Максима, что налицо такие досадные детали, как эпизод с женщиной, этот типичный фэксовский кусочек, напоминающий вчерашний день Козинцева и Трауберга, разве все это не показатель того, насколько труден этот процесс овладения новым материалом? Или финал картины. Сцена с диктовкой Максимом листовки могла бы приобрести значительно большую эмоциональную силу, пафос победы, лирику человеческого и простого отношения к большому и значительному событию, если бы не некоторый налет натуралистичности и театральности, излишне сниженной трактовки материала. Или плакатность об-

Засл. арт. Б. Чирков и В. Кибардина. Кадр из фильма режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор засл. деят. искусств А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

разов меньшевика и кадета. Эти и другие недостатки в картине есть. Преодоление их придало бы еще большую силу звучания сценам эпопейного характера, выше подняло бы образ партийного руководства, персонифицированного в Поливанове. Но каждому из не вполне удавшихся эпизодов могут быть противопоставлены другие, полные политической остроты, художественной выразительности (воскресная школа, допросы Максима на заводе и в охранке, митинг в лесу и др.), из которых складывается фильм как полноценное художественное произведение. Потому что общий рисунок картины определяется не натуралистическими деталями, не срывами в стилизацию, а той линией развития, которая ведет художников по пути социалистического реализма. И наиболее существенное в свете творческого роста художников—«Юностью Максима» Козинцев и Трауберг доказали, что они вышли победителями из своего поединка с фэксами.

* * *

Это становится особенно ясным, если познакомиться с высказыванием о кино одного из наиболее талантливых представителей современной мелкобуржуазной литературы Луи Селина.

«То, что происходит на экране, никогда не бывает вполне живым, остается какое-то большое место для снов и для мертвых. Нужно торопиться, чтобы набраться побольше снов, чтобы перейти через жизнь, ожидающую на улице, протянуть еще несколько дней среди зверств людей и вещей. Среди слов выбираешь те, которые лучше всего согревают душу»,—так пишет Луи Селин в своей книге «Путешествие на край ночи» (стр. 135). В этом восклицании о кино эгоцентризм Селина, быть может, несколько ослабляется, уступая место подсознательно возникшей и очень субъективно выраженной правде о кинематографе и вообще об искусстве по ту сторону рубежа.

Наше искусство—«вполне живое» искусство и оно не вызывает у зрителя, у слушателя потребности «перейти через жизнь»; и то, что «ожидает его на улице»—это обширное поле деятельности для применения того огромного заряда энергии, который

приобретается в процессе восприятия картины.

«Юность Максима» лишний раз доказывает, насколько наше искусство выше буржуазного своей жизненной наполненностью, своей близостью к материалу действительности, своей мыслью, источник которой—в великом учении Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина.

Но самое опасное и вредное, что можно было бы предположить, это идентичность положений «знание материала», и «фактография», т. е. натурализм. Натурализм предполагает слепое копирование, а не воссоздание путем эмоциональной переработки воспринимаемого мира; натурализм теряет главное и существенное за деталью, за «пеной» (Ленин), плавающей на поверхности, натурализм не видит события в развитии перспективы и рассматривает факт изолированно и самодовлеюще; его ограниченность в статике, в неподвижности, в медлительности далеко не совпадает с социалистическим реализмом. Само собой разумеется и в натурализме есть кое-что небесполезное, но стремление к натурализму как к стилю означает движение вспять к исторически изжившему себя художественному направлению.

«Юность Максима» как законченное произведение не соприкасается с натурализмом. Но ряд признаков, объективно свойственных не только этой картине, но и некоторым другим, напоминает о том, что в закономерной борьбе с рационализмом, с так называемым интеллектуальным кино отдельные художники впадают в бытовщину. И одно из наиболее существенных ее проявлений—статичность. За исключением «Чапаева» и отчасти «Юности Максима» статика продолжает существовать в наших фильмах, статика, почти всегда ведущая к натурализму и театральности.

Разница между статикой и динамикой заключается отнюдь не в том, что в первом случае монтируются куски по тридцать метров, а во втором—по четверть метра. Может быть, как раз наоборот. Клочковато смонтированная картина может быть предельно статична и фильм с длинными планами — действенен, антинатуралистичен. Проблема статики и динамики заключается не в чистых приемах монтажа, не в применении «теории» стыков, выдвинутой Андриевским. Динамика фильма прежде всего заключается во внутренней действенности образа. Бесцельно существующий в картине герой может двигаться и говорить как угодно быстро и это не оградит картину от упреков зрителя в статике медлительности. Кадет и меньшевик в «Юности Максима» не могут не быть статичными образами, потому что они лишены внутренней смысловой и ситуационной динамики и существуют лишь как иллюстрации к какой-то самой по себе верной и нужной мысли. И, наоборот, Максим в своем существе—образ динамичный, и тут уже каждая деталь, любая сцена могла быть продумана с точки зрения придания образу и внешне динамических штрихов, динамичных, если можно так выразиться, «норм поведения». Поэтому-то, например, в сцене диктовки воззвания большая динамичность была бы вполне уместна и целесообразна.

Вероятно, большая динамичность в применении внешних выразительных средств помогла бы общему усилению эпизода митинга на улице.

Характер этой динамичности диктуется в

Арт. В. Кибардина в эпизоде встречи с Максимом. Кадр из фильма режиссеров Г. Козинцева и Л. Трауберга «Юность Максима». Оператор засл. деят. искусств А. Москвин. Производство орденоносной фабрики Ленфильм

первую очередь содержанием фильма. Показ героев социалистического строительства и, скажем, жизни волжских бурлаков не может быть однотипен, хотя натуралистическая статичность должна отсутствовать как в том, так и в другом случае. Но поведение, язык, поступки партийцев, руководителей, ударников должны как по внутренней структуре образа, так и по внешним формам проявления, быть динамичными.

Все высказанное, может быть, в меньшей степени относится к «Юности Максима», нежели к другим картинам. «Юность Максима» сохранила лучшие формы построения кинематографического произведения, а не театрального зрелища, записанного на пленку. Но и «Юность Максима» деталями, сценами, поведением отдельных действующих лиц лишний раз напоминает об остроте затронутой проблемы.

* * *

Картина «Чапаев» потому и является произведением социалистического реализма, что это подлинно народное искусство не в фальшивом и вульгарном смысле этого слова. Народное искусство потому, что эта картина принадлежит десяткам миллионов, и ее смотрела и смотрит вся страна, да и весь мир. Но не всякое произведение киноискусства, завоевывающее миллионную аудиторию,—народное искусство. Ведь Гарри Пиль привлекал в свое время немало зрителей. Но в том-то и отличие всех «Гарри Пилей» от «Чапаева», что первый забыт и сейчас, по прошествии 5—6 лет, не вызовет никакого интереса у нашего зрителя, а «Чапаев» живет и будет жить десятилетия. И это происходит потому, что познавательная ценность «Чапаева» высока, что в обрисовке образа большого народного вожака художники отказались как от рационалистического подхода, так и от натурализма, отыскав такие средства выражения, которые наиболее ярко представляют правду действительности. Но это и есть средства социалистического реализма.

Произведение социалистического реализма—это народное произведение. Им стал «Чапаев». К нему приближается и «Юность Максима».

В том-то и состоит замечательное завоевание Козинцева и Трауберга, что им сегодня можно предъявить требование о создании произведения подлинно народного искусства, а такое требование преждевременно было бы предъявлять Козинцеву и Траубергу «СВД» или «Нового Вавилона».

От эксцентрики и романтизации, от самодовлеющего эстетизма и стилизации через «Одну» к «Юности Максима»—большому художественному произведению, находящемуся на путях социалистического реализма,—таков путь Козинцева и Трауберга. С появлением этого произведения у Козинцева и Трауберга эстетизация, которой уже нет и в «Юности Максима», уступает место подлинно эстетическому, фальшивая романтизация—социалистической романтике, эксцентризм—остроте и яркости наполненных содержанием форм, внешняя профессиональность, поштучно разменная в аттракционах, — глубокой кинематографической культуре. При знании материала жизни, его органическом усвоении для Козинцева и Трауберга это верный путь к созданию подлинно народного искусства для десятков миллионов.

МАСТЕРА СОВЕТСКОГО КИНО

Профессиональное мастерство

Г. и С. ВАСИЛЬЕВЫ

Не приходится и говорить о том огромном значении, которое имеет закончившийся первый советский кинофестиваль в смысле культурного сближения советских кинематографистов с творческими работниками западноевропейского и американского кино. Не нуждается в подтверждении значение фестиваля и в плане обмена опытом работы. Выводы из всего виденного и слышанного на фестивале нам предстоит еще сделать в процессе своей дальнейшей творческой работы. На страницах же журнала мы делимся с читателем лишь некоторыми мыслями, еще далеко не приведенными в систему.

С чувством огромной гордости и радости мы восприняли решение жюри фестиваля о том, что первое место присуждено на нем картинам орденоносной Ленинградской фабрики. В связи с этим хочется особенно подчеркнуть, что советский кинематограф завоевал первенство, главным образом, потому, что в советском искусстве вообще и в кино в частности, основным ведущим моментом является более в ы с о к и й, сравнительно с западноевропейским и американским кинематографом, к р у г и д е й, обусловливающий его силу и своеобразие.

В то время как буржуазное кино, конечно, пропагандируя идеи своего класса, зачастую не выходит из рамок узко личной лирической темы, мы, советские кинематографисты, вплотную подходим к темам большого социального накала.

Однако вся заграничная продукция, виденная нами на фестивале, со всей очевидностью убеждает нас в том, что, обладай мы т е х н и к о й западного и американского кинематографа, мы могли бы создавать вещи еще большего социального звучания.

Но не только т е х н и к е следует нам учиться у зарубежных кинематографистов. Успех лучших из виденных нами на фестивале фильмов решается главным образом совершенно виртуозной актерской работой. Лепка образа актерами поистине блестяща, она восхищает. Можно с уверенностью сказать, что мы на экране почти не видели, не чувствовали актера, настолько полно слияние актера со своим образом. Разве не держится в основном неинтересный фильм «Частная жизнь Генриха VIII» лишь на изумительной игре одного актера—Лафтона. Великолепные образы, созданные Уоллесом Бири, Лафтоном, Франческой Галль, Гретой Гарбо, Хебборн и героиней показанной вне фестиваля картины «Озеро дам», навсегда останутся в памяти советских кинематографистов, как несравненные образцы высокого актерского мастерства.

«Эпоха» бесфабульного и бессюжетного кинематографа деквалифицировала советского киноактера. Закончившийся фестиваль в этом отношении подает нам, работникам советской кинематографии, тревожный сигнал. От кустарных попыток привлечь театрального актера в кинематограф пора, наконец, перейти к серьезному и вдумчивому воспитанию и выращиванию актерских кадров кино.

Просмотр зарубежной продукции на фестивале выявил весьма характерный факт. Стало совершенно очевидным, что режиссеры западного и американского кино исключительно внимательно присматриваются к методам работы советской кинематографии. Так ряд больших интересных фильмов, показанных на фестивале, несомненно, сделан под влиянием советского кинематографа («Хлеб наш насущный», сцена восстания в «Да здравствует Вилла!», «Молодой лес»). Характерным для всех этих вещей является то, что авторы их отодвигают личную любовную интригу на второй план, подчеркивая моменты социальной направленности. Некую свою «философию» уда-

О ПЕРВОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ

ется провести в своих короткометражках даже мультипликатору Диснею. Философия эта в конечном счете сводится (в картине о крылатом мышонке) к формуле «рожденный ползать — летать не может», а в фильме «Три маленьких поросенка» — к прославлению буржуазного преуспеяния.

Кстати о Диснее. Наши мультипликаторы могут и должны учиться у этого замечательного мастера легкому юмору и исключительной плавности движения рисунка.

Хочется отметить наличие великолепного сценария в фильме «Петер» и режиссерскую работу ряда фильмов. Режиссеры Конвей и Кинг Видор показали редкое умение строить человеческий образ. В картине «Хлеб наш насущный» Кинг Видор в простой демонстрации трудового процесса (рытье канавы) достигает максимальной выразительности.

Профессиональное мастерство на Западе и в Америке находится на очень высоком уровне.

Непрерывно овладевать высотами нашей кинематографической профессии — такие выводы делаем мы в результате просмотра заграничных фильмов на фестивале.

Арт. Мари Глори и Альберт Прэжан в фильме режиссера Жюльена Дювивье «Пакетбот Тенасити». Производство Патэ-Консорциум, Франция

Надо вооружаться

Д. ВЕРТОВ

В идейном отношении нам принадлежит первое место в мировом кино. «Мы,—как говорит т. Калинин,—обогащены революционным марксизмом, который дает возможность правильно подходить, правильно оценивать события, людей и их характеры. Это—тот метод, который действительно дает возможность полностью проявить все те художественные дарования, которые имеются у работников кино».

Но мы отстали в техническом отношении. Заграничные фильмы, показанные на фестивале, подчеркивают плохую работу наших кинолабораторий, недостатки нашей звукозаписи, нашу техническую неряшливость, отсутствие тщательной обработки, полировки деталей, общую слабость нашей технической базы.

Нам нужно резкое улучшение качества нашей пленки, нашей лаборатории, нашей звукозаписи, наших технических приспособлений. Нам нужно так вооружиться, чтобы технические препятствия не стояли на пути к разрешению с каждым годом все усложняющихся творческих задач.

Надо, чтобы режиссер не тратил всей или 90 процентов своей энергии на преодоление организационных и технических трудностей. Необходимо добиться такого положения, когда ни один вопрос, творчески разрешенный режиссером, не остается неосуществленным из-за технической или организационной «невозможности».

Идейно, организационно и технически вооруженные, мы поднимаем советское кино на недосягаемую для капиталистических стран высоту.

Мы все сделаем для того, чтобы выполнить указание нашего великого вождя, который ждет от нас смелого проникновения «в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств—кино» (Сталин).

Арт. Карин Марлей и Том Кин в фильме режиссера Кинг Видора «Хлеб наш насущный». Производство Юнайтед Артистс, США

Фальсификация действительности

Г. КОЗИНЦЕВ

Не приходится говорить о том, что идейный уровень наших картин неизмеримо выше не только всего виденного, но и всего мыслимого в буржуазном кинематографе. Только в нашей стране возможно показывать не фальсификацию действительности, а правду, настоящий смысл событий. Только мы располагаем возможностями искать суть явлений, а не скользить по их поверхности. Наше величайшее счастье состоит в том, что мы живем и работаем в стране победившего пролетариата, что мы своей работой участвуем в великом социалистическом строительстве и что наш метод — метод революционного марксизма.

Все виденные на фестивале заграничные картины в большей или меньшей степени являются или сознательной фальсификацией действительности или невесомыми пустяками. Однако художник, ничего кроме этого нежелающий видеть в западной продукции—смертельно больной хвастун и демагог высшей марки. Ибо если нам чужд и враждебен художественный метод отображения действительности буржуазными художниками Запада, то многому в профессиональной практике режиссеров, актеров и операторов европейского и в особенности американского кинематографа нам учиться не только можно, но и должно. Из виденных мною картин особенно интересны американские.

С американским кинематографом за последние годы произошла интересная эволюция. Впервые с американским кино мы все по-настоящему столкнулись в 1921, 1922 и 1923 годах. Почти все советские режиссеры начинали первые свои работы с учебы у лучших традиций американского кинематографа того времени. Такие произведения, как «Нетерпимость», «Нападение на виргинскую почту», «Ураган в Техасе» и целый ряд ковбойских фильмов, учили нас действенной природе кинематографа и его реалистическим возможностям. Учитывая такие несомненно американские методы работы, как крупный план и монтаж, а также методы актерской игры, мы вначале углубляли эти приемы, а потом, отрицая их на основе пройденного опыта, строили наши картины.

Тем временем американская кинематография подверглась огромному влиянию немецкой, принесшей в американский фильм все то, отсутствие чего нас восхищало в старой американской кинопродукции. Типичный для немецкой кинематографии послевоенного периода экспрессионистский декаданс с упадочной тематикой, мистикой, а вместе с этим и театральностью, подмена кинематографического воздуха стилизованными декорациями, патологическое строение образов, упор на болезненную эротику—все это вытесняло здоровую традицию американского кино.

В виденных нами на фестивале картинах радостно поражает отсутствие этой немецкой традиции. Лучшая из всех картин на фестивале — «Да здравствует Вилла!» — интересна как раз обращением к великолепным традициям ковбойских лент. Однако прошедший через кризис• и безработицу американский зритель не желает уже больше смотреть абсолютной чепухи на экране. Поэтому американские кинематографисты вынуждены дать ему что-либо посерьезнее. Отсюда, очевидно, родилась попытка показать на экране один из эпизодов мексиканской революции. Конечно, и сценарист и режиссер сделали все возможное, чтобы превратить вождя восставших крестьян в бандита и доказать, что дело его — это в лучшем случае партизанская война, но никак не взятие власти в свои руки.

Однако сила материала и невольное увлечение им режиссера таковы, что порой мы чувствуем в этом фильме образы революции.

Изумительно показано восстание сел, когда отовсюду достаются винтовки, когда по пустыням и горам Мексики мчатся повстанческие отряды. Наш зритель не может не аплодировать этому вихрю революции, хотя возможно и подставляет под образы фильма свои ассоциации.

Профессиональное мастерство режиссера и актера этой картины исключительно. Нам нужно учиться у них легкости ведения действия, умению сочетать эпос с лирикой и юмором. Исключительна и операторская работа в этой картине. Весь этот фильм—образец замечательной пропаганды с позиции своего класса. И нам нужно учиться искусству этой художественной пропаганды, хотя, конечно, пути наши совершенно различны и мы не нуждаемся ни в каламбурном ведении действия, ни тем более в искажении исторической действительности.

Выпуск студентов из колледжа. Кадр из фильма режиссера Альфреда Грина «Джентльмены рождаются». Производство Фэрст Нешенель-Пикчурс, США

Другая американская картина, показанная на фестивале,—«Хлеб наш насущный» Кинг Видора —тоже очень интересна. Идея картины—построение в условиях капиталистического общества на пустом месте некоей «общины»—является, мягко выражаясь, утопией. Но в этой картине замечательно реалистически показан труд. Самые патетические эпизоды ее даны тепло, с юмором и лирикой.

Очень ловко сделаны виденные нами киноперетки, слаженность действия и техника выполнения которых стоят на большой высоте.

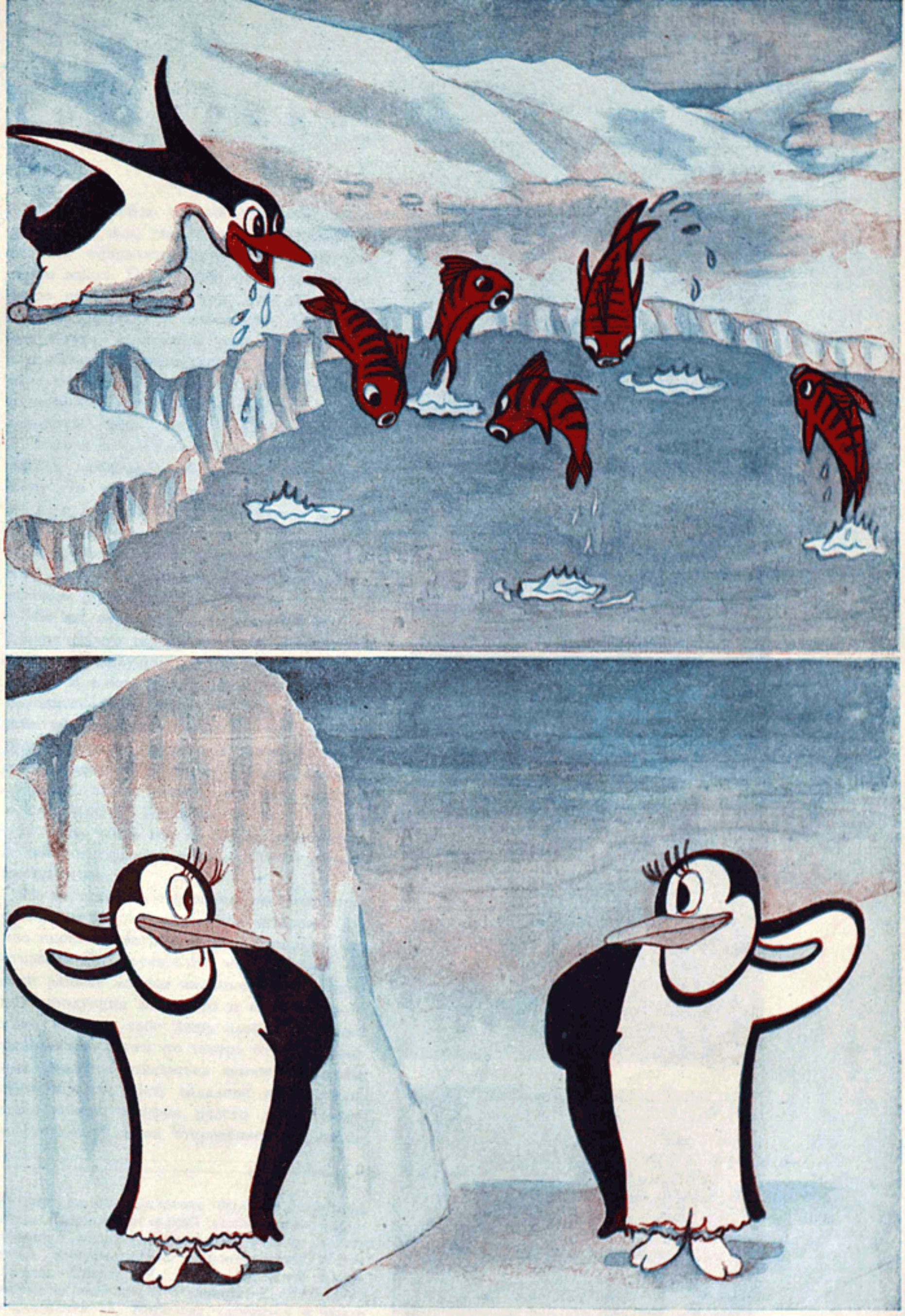
Французские картины «Пансион Мимоза» Фэйдера, «Пакетбот Тенасити» и «Тони» Ренуара, несмотря на все их различия, отмечены общим качеством: какой-то размагниченной манерой повествования, проходами и бытовыми деталями. Фабульно они плохо слажены и поэтому полнометражные картины превращаются в лирические этюды. В «Пансионе Мимоза» очень хороша актерская игра, но похождения пожилой женщины, влюбившейся в приемного сына-кутилу, вызывают изрядную скуку.

По совершенно беззастенчивой фальсификации истории интересна польская картина «Молодой лес». Из нее мы с глубочайшим удивлением узнаем, что события 1905 года в Польше были преимущественно... гимназическим движением, носившим исключительно националистический, а не революционный характер. Режиссер этой картины в данном фальшивом замысле все же показывает своеобразное мастерство, а в целом ряде сцен создает прекрасные образы педагогов царской школы.

Единственная китайская картина, показанная на фестивале, интересна благодаря реалистическому изображению быта китайской бедноты и любовному отношению автора к своим героям. Игра актрисы в этой картине по-настоящему трогательна.

Фестиваль, конечно, принес огромную пользу в деле культурного сближения между СССР и Западом. Он нам всем дал возможность увидеть лучшую продукцию в области европейского и американского кино, и на основе сравнения понять и нашу силу и наши слабости. Я думаю, что такие картины, как «Да здравствует Вилла!», заставят всех нас напрячь все усилия к тому, чтобы и в области кинопрофессионализма также перегнать европейский и американский кинематограф.

Детектив расследует покушение на миллиардера Банко. Кадр из фильма режиссера Рене Клэра «Последний миллиардер», получившего вторую премию на первом советском кинофестивале. Производство Патэ—Натан, Франция



Кадры из цветного мультипликационного фильма Уолта Диснея «Странные пингвины», получившего третью премию на первом советском кинофестивале. «Микки Маус», производство Юнайтед Артистс, США

В поисках выхода

Ю. РАЙЗМАН

Нам приходилось и до кинофестиваля просматривать заграничные фильмы. Но эти просмотры были случайны и довольно редки, кроме того, в основном, это были фильмы продукции 1928—1930 годов. Поэтому, естественно, было трудно представить себе, каково же лицо западной и американской кинематографии на сегодняшний день. Впервые, на советском фестивале, мы смогли просмотреть несколько десятков заграничных картин, которыми были представлены почти все европейские страны, причем все фильмы были выпуска последних лет.

Уже после просмотра нескольких фильмов, стало ясно, что наше представление о работе западных и американских мастеров было несколько ложным. То, что нами подчас принималось за высокое формальное мастерство, за высокую творческую изобретательность, фактически в целом ряде случаев явилось лишь признаком высокого уровня техники, свойственного в одинаковой степени как хорошим, так и очень плохим картинам.

Сегодня, подводя итоги своим впечатлениям от фестиваля, первое, что хочется сказать—это то, что процент хороших картин катастрофически мал и что, несомненно, европейская и американская кинематография, интерес к которой у нас, советских художников, был всегда огромен и у которой мы многому учились, переживает тяжелый период. Из всех просмотренных нами картин (а их несколько десятков, отобранных не только комиссией фестиваля, но, очевидно, тщательно выбранных организациями тех стран, которые их посылали) едва ли можно насчитать пять, шесть фильмов, о которых стоило бы говорить. Лучшие из них принадлежат Америке—это «Да здравствует Вилла!» Джека Конвей, «Хлеб наш насущный» Кинг Видора, «Президент Фантом», «Королева Христина», затем «Последний миллиардер» Ренэ Клэра, чехословацкий «Петер».

Не имея возможности разобрать каждый из этих фильмов в отдельности, я должен указать, что эти фильмы интересны не только своим высоким режиссерским или актерским мастерством, но и тем, что они пытаются философски осмыслить ряд явлений сегодняшнего Запада.

Общая и основная черта этой философии, как бы различна она ни была в отдельных фильмах, это судорожные поиски выхода из того положения, в котором находятся капиталистические страны. Отсюда явно фашистский польский фильм «Молодой лес», отсюда же утопический фильм Кинг Видора «Хлеб наш насущный».

Несомненный интерес представляют такие фильмы, как «Последний миллиардер» и «Президент Фантом». Это—попытка сделать политическую сатиру на буржуазное общество.

Но, к сожалению, авторы не удерживаются на уровне этого высокого жанра, несмотря на богатейшие возможности, и скатываются в ряде мест к простому фарсу.

Значительный интерес для нас представляют последние работы французского режиссера Ренуара. Ренуар, будучи, очевидно, искренним художником, пытается реалисти-

Прощание Панчо Вилла (арт. Уоллес Бири) с журналистом Джонни Сайкс (арт. Ст. Эрвин). Кадр из фильма режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла!». Производство Метро-Голдвин-Майер, США

Кадр из фильма режиссера Жака Фейдера «Пансион Мимова». Производство Тобис, Франция

чески отобразить окружающую его действительность. Ничего более пессимистического, чем его фильмы, нельзя себе представить.

«Вы счастливые люди, — сказал нам, советским режиссерам, Ренуар. — Вы можете быть оптимистами. У меня же нет к этому никаких оснований».

Пессимизм характерен не для одного ренуаровского фильма. В основном это свойство всех картин, авторы которых работают на материале сегодняшнего Запада.

Это мы видим и в «Пансионе Мимоза», в «Марии Шапделен» и во многих других. И неслучайно поэтому, что большинство фильмов последнего времени либо посвящено исторической тематике («Королева Христина», «Генрих VIII», «Клеопатра»), либо может быть отнесено к условно комедийному жанру («Последний миллиардер», «Петер», «Президент Фантом» и др.). Буржуазные кинохудожники Запада предпочитают уходить от современной им тематики и столь безотрадной действительности.

В этом окружении совершенно по-новому воспринимаем наши советские фильмы. К фестивалю мы специально не готовились. Были показаны все готовые к этому времени фильмы выпуска 1954 года. Это—«Чапаев», «Юность Максима», «Частная жизнь Петра Виноградова», «Горячие денечки», «Любовь и ненависть», «Летчики», «Новый Гулливер», «Крестьяне».

Несмотря на разнообразие жанров и тематики, что нельзя не отметить как явление радостное, несмотря на различие художественных средств, которыми сделаны эти фильмы, у них есть общие черты.

Это—высокий идейный уровень, это—метод социалистического реализма, которым стараются работать все наши мастера, это—единое мировоззрение и сочный, неподдельный оптимизм, который особенно ярко выступает на фоне работ наших зарубежных товарищей.

Я не могу не отметить громадного международного значения, которое приобрел наш фестиваль, еще раз продемонстрировав громадную силу нашего искусства и то огромное внимание, которое оказывает нашему искусству Советская страна. Наш фестиваль замечателен еще и тем, что он был сугубо деловым, а потому и плодотворным. Присутствуя на фестивале, нельзя было не понять, что здесь дело заключается не в развлечении, а в совершенно необходимом обмене опытом, демонстрации огромных успехов советской кинематографии и знакомстве с зарубежной техникой, до уровня которой нам необходимо подтянуться для того, чтобы поднять наше искусство на еще более высокую ступень.

Проблема киноактера

М. РОММ

Мы просмотрели около 30 иностранных картин. Этого количества, конечно, недостаточно, чтобы иметь исчерпывающее представление о сегодняшнем дне западной кинематографии, но тем не менее какие-то общие тенденции можно уловить, какие-то характерные направления можно почувствовать. Это имеет исключительное значение.

Больше всего меня интересовала проблема разрешения звука в западных картинах. Нужно со всей откровенностью сказать, что в отношении использования всех возможностей, которые дает звук, в отношении создания принципиально нового искусства звукового кино нами сделано слишком мало, что звуковое кино бесконечно более богатое, чем немое, далеко еще не достигло высот искусства немого. Это — трюизм, но это—бесспорная истина, которую нужно как можно чаще вспоминать. С этой точки зрения, показанные на фестивале западные картины разочаровали меня. С каждой новой показанной картиной я с грустью убеждался, что ничего нового в отношении звука я не получаю. Звук используется натуралистически, не изобретательно, не принципиально. Реплика зачастую превращается в болтовню. Интернациональность киноязыка безнадежно утеряна. Утеряна вместе с тем и зрелищность кинематографа, убитая разговорами, неподвижными и малоинтересными мизансценами, бледно и вяло раскадрованными. Исключение составляют две-три картины («Да здравствует Вилла!», финал фильма «Хлеб наш насущный», некоторые комедии).

Зато совершенно потрясающее впечатление остается от техники и от актерской работы. Весь комплекс технических средств, обслуживающих съемку,—пленка, оптика, свет, аппаратура движения, аппаратура звукозаписи, лабораторная работа—стоит на такой высоте, настолько превосходит наши сегодняшние возможности, что это начинает существенно отражаться на художественной стороне работы режиссера. Не говоря уже о том, что такая развитая техника бесконечно облегчает работу, что она освобождает режиссера от тех мучений, которые поглощают, без преувеличения, 90 процентов энергии нашего брата—эта техника оказывает существенное влияние на самые принципы работы.

Идеальная звуковая аппаратура, идеальные микрофоны, идеальная лабораторная печать дают возможность актеру работать со словом абсолютно непринужденно, говорить интимно, с предельной мягкостью, свободно двигаться, не обращая внимания на микрофон. Идеальная перезапись не только выравнивает звук картины, но дает возможность построения сцен со сложным комбинированным звуком (кстати, эта возможность слабо использована и в западных картинах).

Превосходно разработанная аппаратура движения и оптика с переменно-фокусным расстоянием превращает киноаппарат в абсолютно подвижный глаз, в порядке не отдельного трюка, а постоянного принципа работы, резко меняющего всю систему монтажа. Высокочувствительная пленка огромной широты вводит в систему бессолнечные съемки, съемки с ничтожным количеством источников света, вечерние, ночные съемки на натуре и т. д. Все это меняет физиономию картины, меняет всю систему режиссерской работы. Дальнейшее наше движение вперед в очень значительной степени зависит от полного коренного технического перевооружения. Вот первый урок кинофестиваля.

Об актерах западных картин хочется говорить в самых превосходных степенях. Если даже оставить за скобками такие исключительные явления, как игру Уоллеса Бири, Греты Гарбо, Лафтона, Альберта Прэжан, если даже взять рядового актера французской и американской картины, то приходится поражаться высоте актерской культуры, разнообразию мастерского знания своих средств и возможностей, превосходному реализму и четкой форме работы. Основной урок для нас состоит в том, что за рубежом разрешена проблема киноактера, что там не работают по гастрольно-театральной системе. В конце концов и Уоллес Бири и Грета Гарбо—это старые актеры немого кино, специалисты.

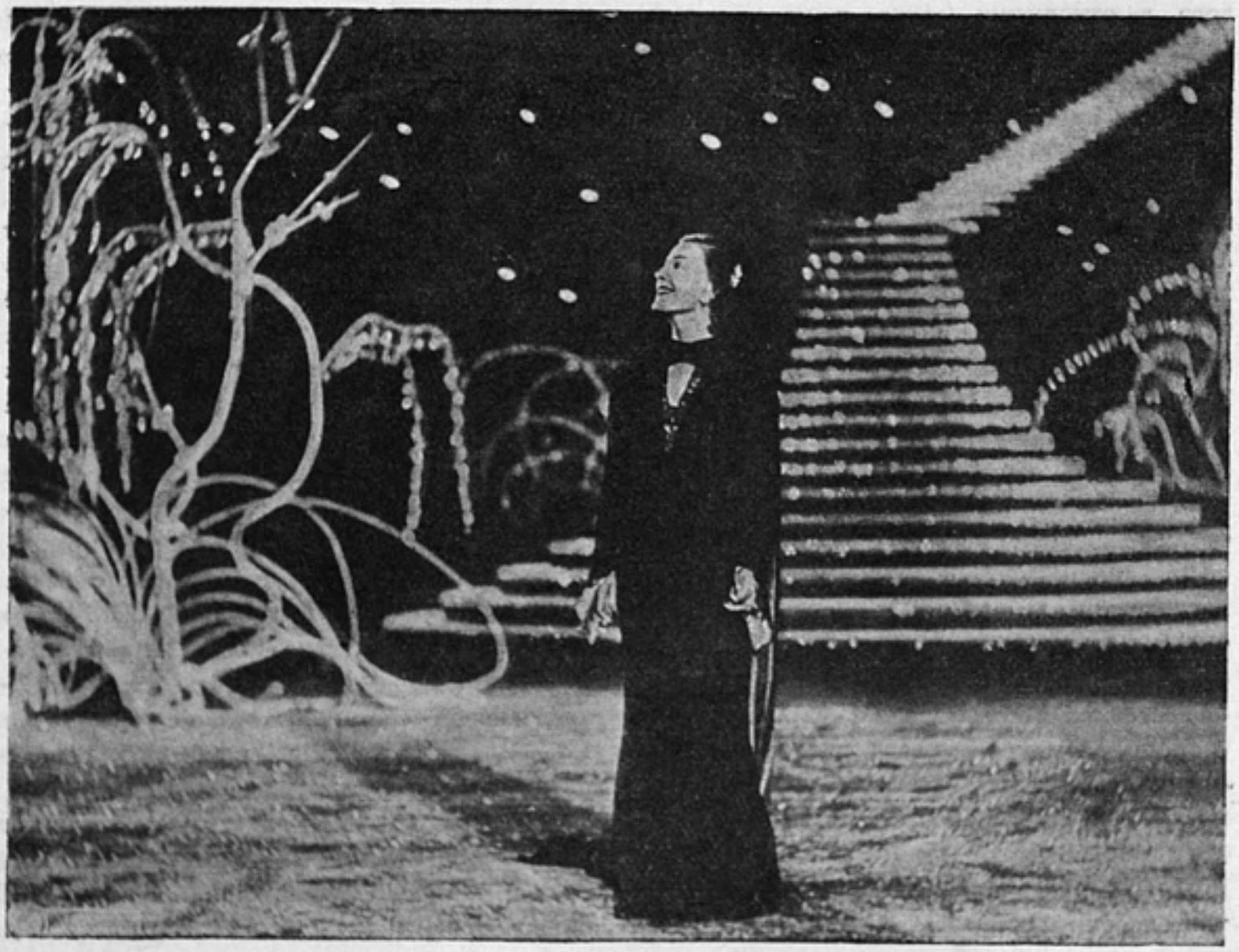
Если говорить по существу показанных нам картин, то мне хотелось бы разбить их на четыре группы, причем я заранее прошу прощения за нелепость моей систе-

матики: картины французского направления, картины американского направления, интернациональные комедийно-опереточные картины и почти столь же интернациональные исторические постановочные.

Если начинать с конца, то хуже всех оказались показанные нам исторические картины. Все они блещут роскошью, но не блещут вкусом, все они отвратительно лживы, а иногда и невежественны («Клеопатра»). Если исключить блестящую актерскую работу Лафтона в «Генрихе VIII» и Греты Гарбо в «Королеве Христине», то приходится констатировать некультурность и беззастенчивое фальсификаторство буржуазной кинематографии в обращении с историей. В то же время бесспорно «пропагандистское» значение картин и тенденция в лучших из них сосредоточиться на изображении сильного характера заставляют пожалеть о том, что мы недостаточно занимаемся сами историей.

Необычайно интересными и поучительными показались мне французские картины. Здесь можно говорить о зарождении особого направления, своеобразно перекликающегося с современной французской литературой. Французские картины, показанные на фестивале, производят впечатление согласованных поисков целой шеренги режиссеров, поисков, идущих в одном направлении. «Мария Шапделен», «Пансион Мимоза», «Пакетбот Тенасити», картина Ренуара и показанная месяца за три до фестиваля картина Фейдера «Большая игра»—все эти картины необычайно похожи друг на друга. Они похожи прежде всего глубочайшей реалистичностью, стремлением дать жизнь так, как она есть, причем и социальная среда во всех этих картинах взята, примерно, одна и та же. Они похожи, во-вторых, тем, что всем им присущ глубочайший пессимизм, что их пронизывает общая безнадежная горечь, сдобренная грустной иронией, доза которой зависит от индивидуального вкуса режиссера. Они похожи, в-третьих, общей мягкостью работы и актерской, и режиссерской, и операторской. Картины эти разнятся между собою не в стилевом отношении, а только степенью талантливости режиссера, актеров, сценаристов. Это—родные сестры. Среди них нет ни одной особо выдающейся, но есть одна плохая, как раз она и премирована во Франции («Мария Шапделен»). Единым эпиграфом ко всем этим картинам могли бы быть слова: «Такова жизнь», произнесенные со вздохом и горькой усмешкой. Бесспорно самой лучшей среди картин,

Кадр из фильма режиссера Марселя Лербье «Счастье». Производство Патэ-Натан, Франция



Арт. Маделена Рэно в заглавной роли французского фильма режиссера Жюльена Дювивье «Мария Шапделен». Производство «Ля сосиетэ нувель де ля синематографи» и Алекс Нальпас, Франция

примерно этого типа, остается «Под крышами Парижа», картина пятилетней давности.

Если судить об американской кинематографии по «Да здравствует Вилла!», по финалу «Хлеб наш насущный», по «Президенту Фантому», то это, бесспорно, наиболее сильная и полнокровная представительница западной кинематографии. Мне трудно представить себе «Да здравствует Вилла!» уникумом, я не верю в возможность изолированного существования картин подобного рода. Очевидно, это наиболее сильный образец в каком-то ряду. Картина эта меня потрясла. Меня потрясла мужественность, энергия, динамика, кинематографическая зрелищность, законченное, всестороннее, уверенное мастерство этой картины. Меня потрясло то, что эта картина, как бумеранг, вернула нам наше собственное мастерство. Идейная фальшь этой картины, полностью дошедшая до меня только при втором просмотре, когда мне перевели все реплики, эта идейная фальшь перекрывается тем революционным темпераментом, который, несмотря ни на что, бушует в ней. Я не понимаю по-английски, и тем не менее я все понял, когда смотрел картину. Потом оказалось, что я понял неверно, но зато я понял лучше. Текст картины оказался хуже ее самой. Картина интернациональна. Текст американский.

То же мужество, тот же темперамент, та же кинематографическая выразительность, зрелищность отмечают и финал «Хлеб наш насущный». Обидно, что такой силы средства приложены к столь лживому заданию. Надо прямо сказать, что нам есть чему поучиться у Видора и Конвея.

Мне очень жаль, что на фестиваль не попали две картины, которые я увидал случайно. Это «Президент Фантом» и «Экстаз».

«Президент Фантом»—это американская картина полуопереточного жанра. Но это не только мастерски сделанная оперетка с великолепными номерами высочайшего класса, это вместе с тем и злейшая, остроумнейшая сатира на американскую демократию. Сатира исключительно смелая и дерзкая до нахальства. Мы бьемся над проблемой комедии. Именно «Президент Фантом» мог бы дать нам урок, а не те беззубые фарсы, которые мы считаем исключительными представителями западного комедийного жанра.

«Экстаз»—это чехословацкая картина, любопытная в формальном отношении. Прежде всего это звуковая картина без звука. В ней три реплики и никаких шумов. Актеры всю картину молчат. Фактически картина немая, да еще и без надписей. Работает иллюстративная музыка, сопровождающая переживание героев. Это любопытно как попытка решить проблему звука отказом от него. Интересен и характер картины. Режиссер работал по Фрейду, картина набита фрейдистскими символами, взятыми из окружающей среды или привлеченные извне. Содержание просто и незатейливо: одну треть картины женщина мучится половой неудовлетворенностью, вторая треть посвящена сближению с мужчиной и первому половому акту, финал показывает сублимацию половой энергии у женщины в материнстве, у мужчины—в работе. Маразм европейского искусства проявился в этой картине с невиданной яркостью, но тем не менее картина очень интересна с учебной точки зрения.

Что касается общих итогов фестиваля, то эти итоги уже подведены «Правдой». Я, во всяком случае, успокоился за советскую кинематографию в целом и встревожился в отношении техники и актеров. Польза же фестиваля настолько огромна и общепонятна, что об этом можно писать или очень много или ничего.

Первые выводы

Г. РОШАЛЬ

Прошедший в Москве международный кинофестиваль заслуживает того, чтобы говорить о нем подробно, в деталях. Сейчас, недостаточно тщательно еще проработав и проанализировав целый ряд виденных картин, не сделав обобщающих выводов, можно поделиться только первыми и общими впечатлениями.

Что показал фестиваль?

Во-первых, можно ли на основании фестиваля составить действительное представление о европейской и американской кинематографии или материал фестиваля это в значительной степени случайный материал? Нет, если сравнить то, что пришлось мне видеть за границей, с тем, что было показано в Москве, то можно сказать с полной уверенностью, что каждая из стран, представленных на фестивале, отразила в небольшом количестве присланных фильмов и все свои достижения и все свои недочеты почти полностью.

Это явствует хотя бы из того, что в присланных на фестиваль картинах мы видим совершенно четко различные пути ряда заграничных кинематографий. Мы видим те проблемы, которые стоят перед кинематографией Запада, мы чувствуем, в чем коренная разница между всей шеренгой западного кино и нашей монолитной советской кинематографией.

Фестиваль показал совершенно четко, что советское кино, даже не в лучших своих образцах, по основной целеустремленности своих фильмов, по мысли, по полноте образов, бесспорно, является наиболее смелым, наиболее значительным и целостным искусством по сравнению с кинематографиями капиталистического мира. Именно в советской кинематографии синтетическая целостность киноискусства ощутима особенно четко. Музыка, слово, графика — все привлечено к правдивой, подлинно реалистической, жизнерадостной драматургии наших фильмов. И такие картины, как «Чапаев», «Юность Максима», «Летчики», «Гулливер», несмотря на всю разницу жанров и творческого лица режиссеров, объединены этим великолепным советским единством, единством воли к победе, воле к подлинно свободному, замечательному и человеческому образу.

Что касается западной кинематографии, то ее произведения нигде не поднимаются до правильного решения больших вопросов истории и характера. Однако сплошь и рядом в решении вопросов со своих буржуазных позиций кинематография Запада достигает такого виртуозного блеска, который, к сожалению, еще далеко не всегда типичен для нас.

Фестиваль показал с бесспорностью, что тенденциозность в кинематографии и иногда—прямолинейная тенденциозность сейчас заменяет на Западе еще недавно господствовавшую теорию примитивного развлекательства и сугубо завуалированной классовой тенденции. Всевозможные разновидности фашизма избирают своим рупором кинематографию, причем от большей или меньшей талантливости режиссера, от большей или меньшей яркости сценариев зависит драматургическая острота создаваемых

Арт. Уоллес Бири в роли Панчо Вилла в фильме режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла!». Производство Метро-Голдвин-Майер, США

Арт. Грета Гарбо в заглавной роли фильма режиссера Рубена Мамуляна «Королева Христина». Производство Метро-Голдвин Майер, США

ими произведений. Но сейчас в Европе не брезгают и откровенно наивной фашистской плакатной продукцией. Причем такая фашистская концепция фильмов, конечно, в некоторых радикальных и относительно антифашистских слоях, связанных с кинематографией, вызывает попытки создания произведений антифашистского характера.

Но так как кинематография связана с индустрией, связана с капиталом, то эти левые мастера кинематографии могут появляться на экранах Европы только или в максимально упрощенном и дешевом издании полулюбительского типа, или при условии смягчения политической остроты своих произведений. Причем даже в таком виде эти произведения вызывают ожесточенный отпор, а мастера сплошь и рядом подвергаются длительному остракизму (Рене Клэр).

Но, однако, сила правды, заложенная в самом естестве подлинного художественного произведения кинематографии, если она оказывается в руках такого гениального актера, как Уоллес Бири, часто перехлестывает скромные задания продуцентов и, готовый на максимальную уступчивость, режиссер оказывается вынужденным, творчески следуя за образом своего героя, создать такой любопытный и замечательный образ, как Панчо Вилла.

Между этими двумя крайними разновидностями капиталистической кинематографии — пассивного протеста и наступательного фашизма—разместилась вся идеологическая радуга западной кинематографии.

Но только в очень больших произведениях, таких, как «Да здравствует Вилла!», «Последний миллиардер» и некоторых других, идейный уровень относительно высок. Массовая же западноевропейская кинематография — это картины, где идеи подменены идейками, где проблемы подменены проблемками, где вместо людей — людишки. Основной массив западной кинематографии отдан во владение этой низкорослой человеческой разновидности.

Но какое огромное мастерство, какая замечательная техника в руках мастеров зарубежных кинематографий, особенно в Америке и во Франции...

Проанализировать некоторую формальную линию увиденных нами картин нам совершенно необходимо, для того чтобы выводы после кинофестиваля были для нас не только утешительным признанием нашей идейной полноценности, но и... увы—горестным сознанием целого ряда еще непреодоленных нами крепостей, областей и форпостов.

Первое. Совершенно реально встал вопрос о темпе как о решающем моменте в наших будущих удачах и неудачах. Люди наших картин двигаются и говорят медленно. Певучая «расейская» речитативность должна, ничего не потеряв в прелести своей изумительной музыкальности, найти формы большей остроты, стремительности, напряженности и решительности, т. е. в поведение героев и в речевой темп наших фильмов нужно внести те же коренные изменения, которые произошли во всем строе жизни России. Наш язык и активность наших действий нужно снять со старой «расейской» певучей телеги и оснастить четкой стремительностью нашей тракторной, современной Советской страны.

Всегда найдутся такие аналитики, которые подчеркнут, что в «Пансионе Мимоза» Фейдера и в «Счастье» Лербье течение диалога еще, пожалуй, медлительнее, чем у нас. Но, тем не менее, нужно понять, что это—только кажущаяся медлительность по сравнению с диалогом наших картин: там много говорят и, пожалуй, долго говорят, но говорят быстро и умеют так строить реплику и перебрасывание

Появление Невидимки в пригородном трактире. Кадр из фильма «Человек-невидимка» (по произведению Г. Уэллса), режиссер Джемс Уэйль. Производство Юниверсаль, США

фраз (чему, между прочим, способствует французский язык, лучший в мире язык для диалога), что именно в этих картинах особенно явственна разница в методике построения речи у нас и на Западе.

Но, бесспорно, заговаривание, забалтывание сейчас свойственно некоторой части западной кинематографии. Происходит это потому, что подлинная работа над построением лапидарного, короткого, динамического и действенного диалога—вещь огромной трудности. Это—дело больших мастеров драматургии кино. И зарубежное кино, перешедшее из царства немости в разговорную атмосферу звуковой кинематографии, болтает почем зря и, главным образом, по пустякам (ведь сказать капиталистическому Западу по сути дела нечего). Надо сказать, что эту черту западной кинематографии нам следует усваивать меньше всего.

Конечно, наивно и нелепо требовать, чтобы звуковое, разговорное кино было не разговорным и не звуковым, и диалог и реплику только подвешивали бы, как некий звуковой акцент к немым и безмолвным фильмам старого кино. Но построение такого диалога, который неразрывно слит с максимально активизированным действием, который скуп и четко полноценен, прост и остер по своей форме, мы уже видим в «Да здравствует Вилла!» и некоторых других больших полотнах Запада.

Второе. Фестиваль показал нам, что вопросы драматургии в кино требуют несравненно более серьезного и значительного разбора и обсуждения, чем это было у нас до сих пор.

На Западе сейчас явно наметились три линии драматургии кино.

Первая линия — это очень напряженная сюжетная линия конфликтов и эпизодическое построение фабулы, близкое манере нашего «Чапаева». Недаром «Да здравствует Вилла!» в кулуарах называли своеобразным «Чапаевым» Америки.

Но неправильно утверждение, которое на основе этого кое-кто делает, что в этом новом типе сюжетно напряженных и фабульно эпизодических произведений мы можем найти сходство с разорванностью и разбросанностью нашей старой кинодраматургии.

Вся соль заключается в том, что старая разорванность нашей кинематографии была

разорванностью в самом сюжете и отсюда— разорванностью в лепке основных характеров наших фильмов. Не то теперь. Ведь недаром фабульно несконденсированные «Чапаев» и «Да здравствует Вилла!» объединены монолитной крепостью образов, созданных Бабочкиным и Бири, т. е. основных образов, основных характеров и их столкновениями (четкими, простыми и для всех понятными конфликтами) с другими образами и силами в фильме.

Второй тип сценарного построения—это крепко сколоченные по всем канонам ходовой драматургии и по всем правилам кинозанимательности легкие и увлекательные произведения, которые в лучших своих образцах при хороших актерах дают такие картины, как «Петер» с Франциской Галь, а в худших своих образцах впадают в рыночный штамп. Тем не менее эту форму ловкого, цепкого, крепкого сценария мы должны особенно тщательно изучать, потому что еще до сих пор этой манерой мы едва владеем.

Наконец, на этом фестивале мы совсем почти не увидели картин, в которых напряженнейший сюжет, значительный в своих конфликтах, имел бы достойное, глубокое и убедительное фабульное решение. И если для разрешения напряженного сюжета вместо фабульной рыхлости типа «Да здравствует Вилла!» берут иногда такую четкую фабулу, как в «Королеве Христине», то нельзя говорить о том, что значительный образ, создаваемый Гретой Гарбо, нашел в этой фабуле достаточный и серьезный материал для раскрытия.

Думается, что необходимый вывод таков. Конечно, те высоты драматургии, которыми владеет театр в своих классических образцах, еще далеко не освоены кинематографией в целом во всем мире. Кинематография не умеет находить для страстных, стремительных человеческих характеров эквивалентную, страстную и стремительную жизнь в фабуле. И если она умеет иногда вырывать те или иные напряженнейшие эпизоды, то очень редко удается ей эти эпизоды увязать верным ходом интриги, верным течением действия, законченностью поведения системы действующих образов.

Особняком стоит использование для экранизации старых литературных произведений. Надо сказать, что в этой области, мы можем отметить с уверенностью, наша кинематография значительно ушла вперед по сравнению с кинематографией зарубежной. Наше освоение наследства, конечно, ни в какой степени не похоже на наивное и ремесленное киновоспроизведение, которое мы видим на Западе. Конечно, нельзя сколько-нибудь серьезно говорить об интерпретации Диккенса в фильме «Лавка древностей», предложенном англичанами.

Вообще в этом смысле нам, пожалуй, нечему учиться у тех образцов, которые были представлены на фестивале. Так, например, «Маленькие женщины» по роману Олькот (не говоря уже о том, что и самый роман отнюдь не является классическим) сделаны с такой густой патокой и елейной сентиментальностью, что, несмотря на формальный блеск целого ряда мест, несмотря на значительную игру Катрин Хебборн, фильм в целом скучен, наивен и беспомощен.

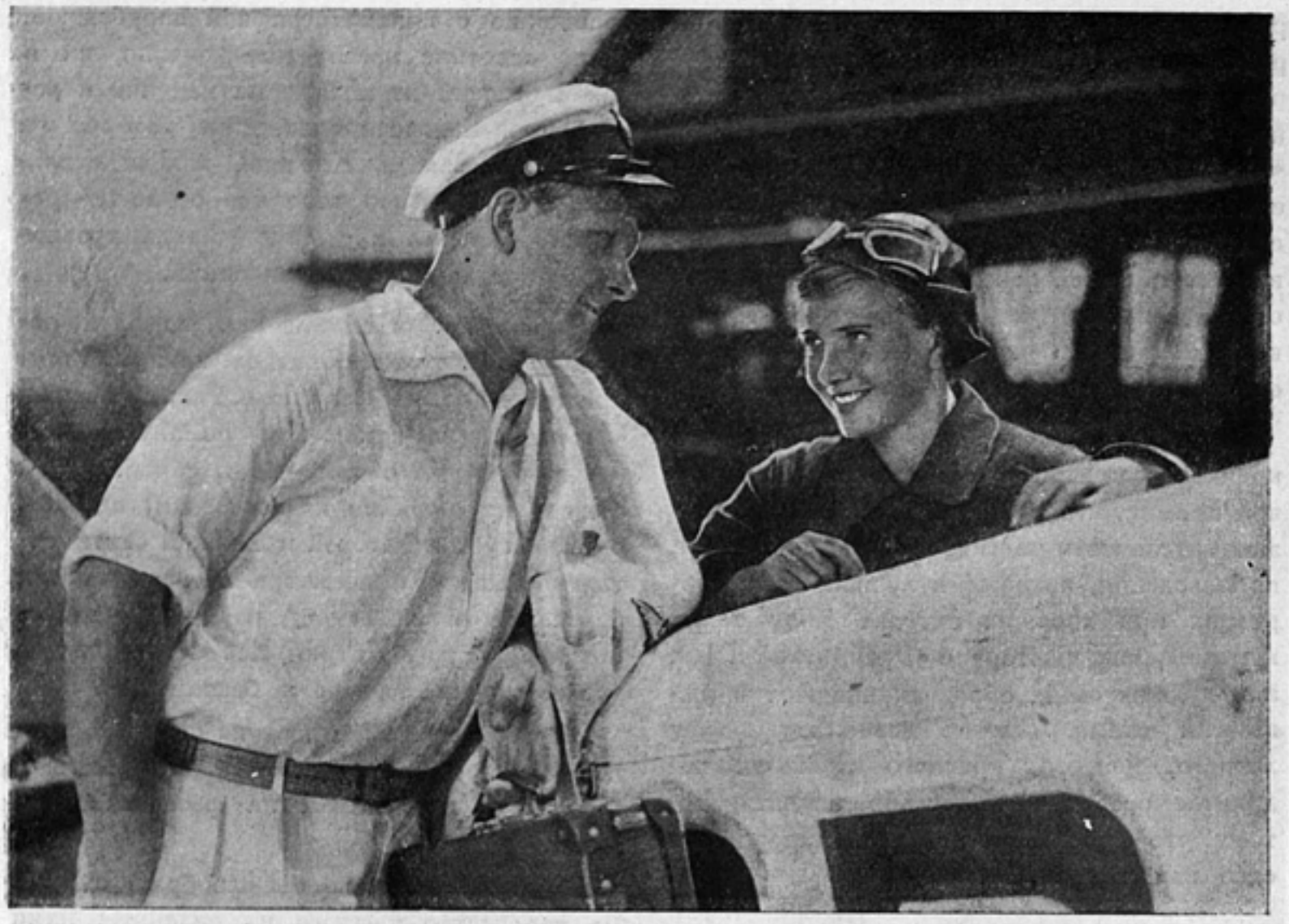
Очень высоким мы должны признать уровень актерского мастерства, который мы увидели в показанных на фестивале картинах.

Пожалуй, следовало бы разобрать отдельно творчество каждого из виденных нами больших мастеров. Я думаю, что многие из нас, в том числе и я, займутся подробным анализом, сейчас же хочется в целом высказать одно, само собою приходящее соображение, что игра некоторых зарубежных актеров совсем по-другому строится, чем у нас.

Несравненно большая легкость, свобода в поведении, филигранная, ювелирная четкость в лепке образов, огромная уверенность в своей типажной маске и, наконец, что на первый взгляд кажется просто поразительным, нежелание впадать в примитивную и наивно-слащавую красивость.

Если о многих героинях прошлого европейского кино можно говорить, как о хорошеньких личиках, незначительных, мелких, часто пустых, как о разменной монете представления о красивом, то сейчас такие актрисы, как Катрин Хебборн, Грета Гарбо, отнюдь не боясь в целом ряде мест казаться некрасивыми, сплетают обаятельнейший рисунок противоречивый, живой, очерченный многообразными красками.

Актерское мастерство Уоллеса Бири, обладающего гигантской, почти микельанджеловской силой, мне кажется непревзойденным. Бири высекает свой образ из дуба и утепляет его огромной искренностью и поразительной мягкостью человеческих черт. Это сочетание суровых и неподвижных глыб



Возвращение Беляева. Арт. И. Коваль-Самборский и арт. Е. Мельникова в роли Быстровой. Кадр из фильма режиссера Ю. Райзмана «Летчики». Оператор Л. Косматов. Производство Мосфильм

еще неразбуженной мысли, еще неотесанного тела с тончайшими возможностями интеллекта оказывается исключительно своеобразным и классическим, и Уоллес Бири остается в памяти как образ, сметающий на своем пути привешенного к нему для идеологическо-буржуазной правоверности — Франциска Мадеру.

Если мысль картины «Да здравствует Вилла!» легко расшифровывается и сводится к тому, что только мягкие, кисельно-демократические руки Мадеры могут сдержать стихийную необузданность таких, как Панчо Вилла, и что без руководителей типа Мадеры они просто бандиты с теплой душой и приятным сердцем, но не могущие ни управлять, ни государственно думать, то по сути дела в картине «Да здравствует Вилла!» уход Панчо из дворца в Мексико воспринимается благодаря прекрасной игре Уоллеса Бири как непонятная, грубая, фальшивая описка сценариста. Весь образ Панчо Вилла подготовил зрителя к тому, что он сумеет очень хорошо и очень крепко править и из тех дворцов, которые он возьмет в свои руки, не уйдет.

В картине нет пролетариата, нет гегемона в революции, но вы чувствуете, что Панчо Вилла — это образ такой силы и такого размаха и внутренней, несмотря на ложь сценария, правды, что отдавать его буржуазному искусству мы не должны. Я думаю, что стоит серьезно подраться за образ Панчо Вилла с наших позиций.

Но героический образ Панчо Вилла не должен снять прекрасной прозрачной мягкости рисунка Греты Гарбо. В картине «Королева Христина» есть много режиссерской выдумки, которая иногда пошловато решает такие сцены, как встреча народа с королевой Христиной, но сплошь и рядом достигает высокого мастерства. И наиболее любопытно и заостренно это мастерство в лепке образа королевы Христины. Грета Гарбо умеет, все время сохраняя стиль, внести нотки современности в трактовку своей королевы, в ее игре чувствуется что-то автобиографически значительное, в ней — ее тоска по югу, по солнцу, по теплу — хочет этого Грета Гарбо или не хочет — перерастает тему разницы климатических температур. Это не только страстное желание человека, зарытого в сугробы Швеции, хоть раз вдохнуть золотую испанскую пыль, но это, бесспорно, непреодолимая тоска интеллекта, брошенного в холодную, пустую чопорность дворцовых стен, в тупую условность отно-

шений с народом и придворными, это—тоска вырваться в какой-то новый круг ясного и широкого решения вопросов жизни, вопросов прав, вопросов человеческого достоинства. Если это, конечно, ни в какой степени не революционное сознание и образ королевы Христины (Грета Гарбо) менее всего на пути к новой, большой и яркой жизни, то тем не менее огонек, первичная искра протестующего человека, чувствуется в трактовке образа королевы этой замечательной шведской артисткой. Вся беда в том, что ее активность сосредоточивается на примитивно понятой теме женской влюбленности, а дымка лирики и огромной теплоты, которой овеян образ королевы Христины, абсолютно неправильно решенный в социально-политическом смысле, делает эту вещь вещью наивной, неглубокой и монархической.

Вровень с этими актерами стоят несколько французских актеров: замечательный актер Лафтон, игравший «Генриха VIII», и другие.

Подводя итоги виденной нами игры актеров, мы можем сказать: основное качество, которым мы должны овладеть и которым мы еще не до конца владеем,—великолепная простота речи, острая и свободная линия движений и жеста, глубокое проникновение и слитность с тем образом, который создает актер, проникновение в каждый оттенок его эмоционального склада, его внешнего рисунка, его характернейших черточек и черт.

Но, конечно, такому активному выполнению и выпуклой передаче чрезвычайно способствует тот уровень техники, на котором находится западное кино, в особенности кино Америки. В области оптики, в области операторского мастерства, в области технических приспособлений для свободного монтажа, в области звукозаписи нам придется напрячь все свои силы.

То, что мы можем быть уверенными в победе в этой области, доказывает «Новый Гулливер», который по своей манере и техническому уровню безгранично высок.

Эпизод ранения Невидимки полисменами. Кадр из фильма «Человек-невидимка» (по произведению Г. Уэллса), режиссер Джемс Уэйль. Производство Юниверсаль, США

Художники и ремесленники

Э. ТИССЭ

Продукция западной кинематографии, представленная на фестивале, не блещет какими бы то ни было достижениями. Если за последнее время в работах советских операторов искусство композиции и творческая мысль заложены не только в каждом отдельном кадре, но и проходят красной нитью во всем фильме, то этого нельзя сказать ни об одной западной картине. Там каждый кадр существует самостоятельно и работа над ним превращается как бы в самоцель. Особенно характерна в этом отношении работа оператора Матэ.

О том, как мало выросло операторское искусство на Западе, свидетельствует хотя бы то, что единственной очень интересной (в отношении работ оператора) картиной явился «Петер», от начала до конца снятый в духе старой немецкой школы.

Судя по фильмам, представленным на фестивале, мастерство операторов за рубежом подменено простым ремесленничеством. Это положение особенно подчеркивается полным мастерством советских операторов, по части композиции и творческого замысла далеко обогнавших операторов даже американского кинематографа. У нас культура операторской работы стоит необычайно высоко. В работе над фильмом советский оператор не только технически воплощает режиссерский замысел (т. е. занимается ремесленной работой), но и активно участвует во всем творческом процессе как художник.

Однако нам следует поучиться у западного кинематографа искусству транспарантной съемки (на примере картин, демонстрировавшихся на фестивале, выяснилось, что применение транспаранта особенно выигрышно на динамическом фоне). Должны мы еще долго и настойчиво работать над лабораторной обработкой наших картин, в то время как эта работа на Западе доведена до совершенства. Можно смело утверждать, что приблизительно 40—50 процентов всей довольно посредственной операторской работы на Западе спасено исключительной лабораторной обработкой.

Кадр из фильма режиссера Кинг Видора «Хлеб наш насущный». Производство Юнайтед Артистс, США

Правдоподобная ложь

И. ХЕЙФИЦ и А. ЗАРХИ

Первое впечатление от виденных на фестивале французских, чехословацких и американских картин—резко изменилась тематика зарубежного кинематографа. От развлечения, вернее развлекательства, буржуазные художники переходят к агитации. Тема труда, тема кооперации в условиях капитализма — по существу различные кинорецепты выхода из кризиса. И нужно отдать справедливость режиссерам западноевропейского и американского кинематографа, что несмотря на сравнительно небольшой опыт в работе над подобным кругом тем, им удается с большой художественной силой доводить до зрителя свои идеи. О мастерах зарубежного кино можно сказать: «эти художники необыкновенно правдоподобно показывают ложь».

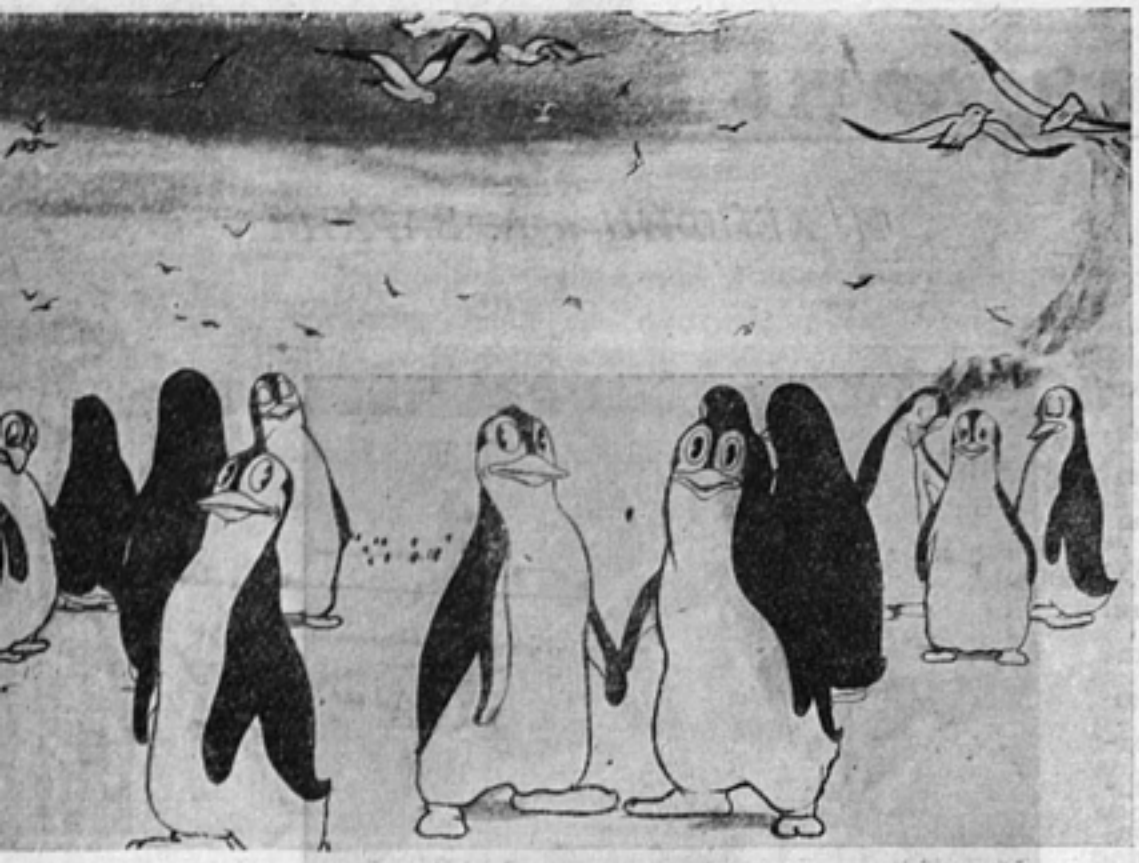
Крайне интересно то, что крупнейшие из показанных на фестивале заграничных картин находятся под несомненным влиянием советской кинематографии. Иностранные мастера, орудуя исключительными приемами своих кинотрадиций, в то же время почти полностью «освоили» формальные приемы советского кинематографа. Уход от остро-фабульных шаблонов к вещам, построенным на ослабленной фабуле, знаменует также несомненное влияние советского кино на работу западноевропейских и американских режиссеров и драматургов. «Да здравствует Вилла!» наглядно демонстрирует применение зарубежными кинематографистами классических приемов советской драматургии.

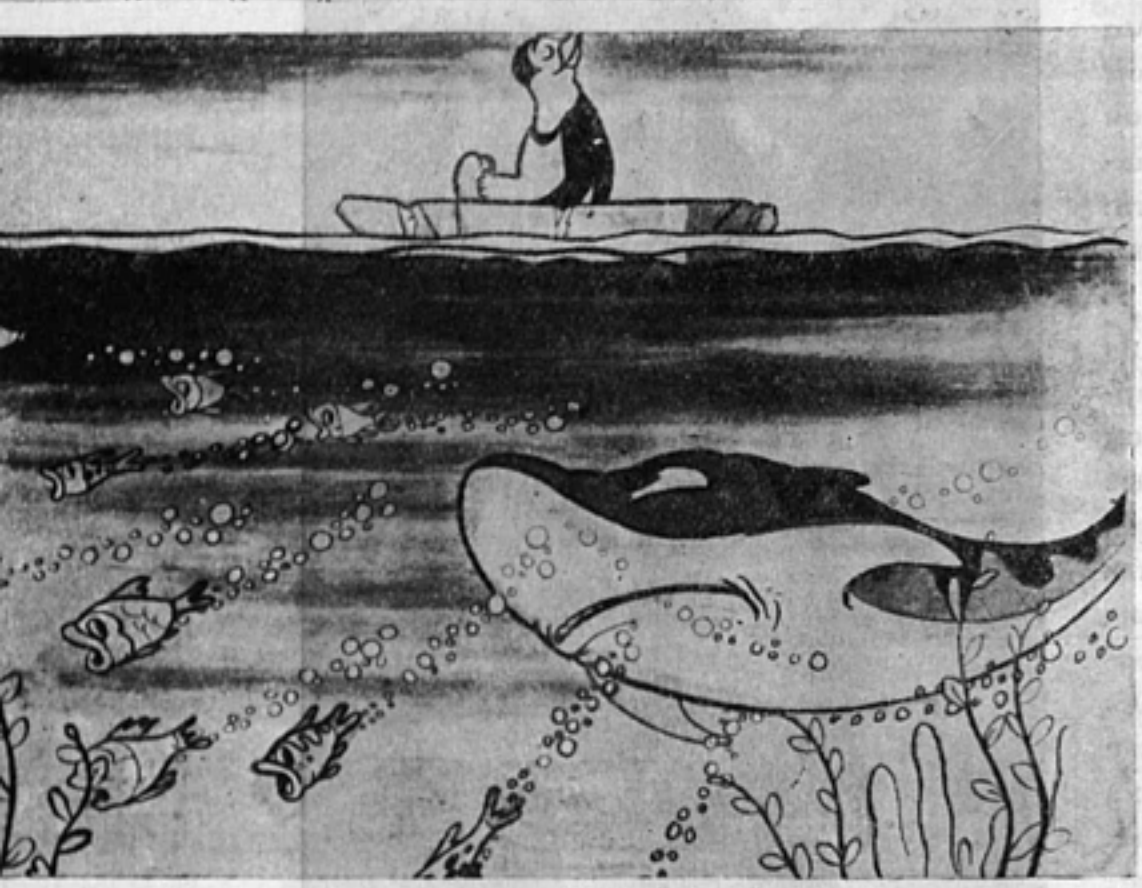
Все виденное нами на фестивале лишний раз подтверждает необходимость овладения работниками советского кино искусством внутренней композиции. Иностранные мастера, вкладывая в свои картины большое содержание, умеют выделить и подчеркнуть самое важное и ведущее. Мы же в своих работах часто в одинаковой степени упираем на главное и второстепенное, в результате чего теряется впечатление основного. Огромным достижением европейского и американского кино следует признать отсутствие драматургических канонов. Сюжетность или бессюжетность не возводятся в догму. Наряду с увлекательным сюжетом «Петера» существует почти бессюжетная «Да здравствует Вилла!»

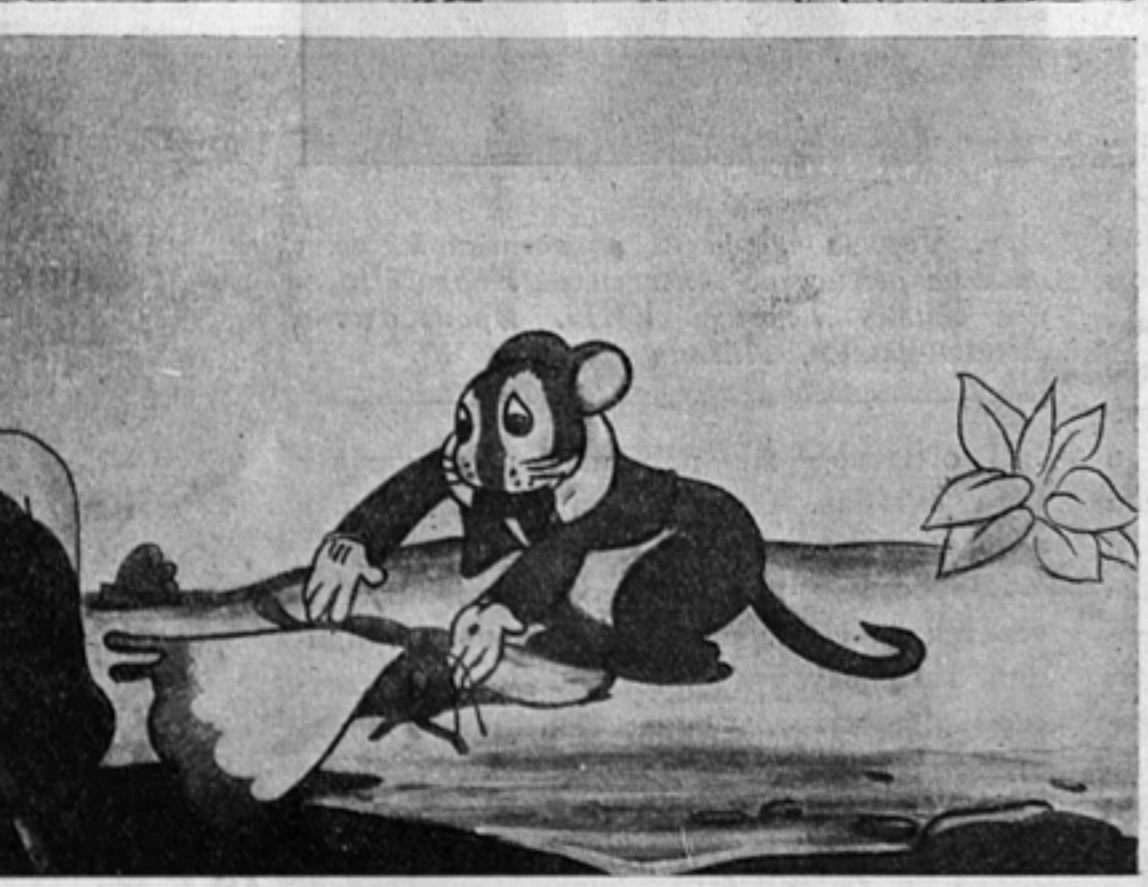
Арт. Чарльз Лафтон в заглавной роли фильма режиссера Александра Корда «Частная жизнь Генриха VIII». Производство Лондон-фильм, Англия

В основном же поражает и восхищает игра актеров. Особенно это относится к актерам американского кинематографа.

Зарубежная кинематография переняла у советской ее лучшие формальные традиции. Не следует ли нам, работникам советской кинематографии, вновь просмотреть этапные произведения наших мастеров: в достаточной ли мере мы учились на собственных ошибках и блестящих достижениях.







Пути мульт

Показанные на первом советском кинофестивале мультипликационные картины Уолта Диснея и Ван Бюрена не могли не произвести на нас, художников советской мультипликации, большого впечатления. Прежде всего поражает техника цвета, особенно в картинах Диснея. Абсолютная чистота цвета, четкость контуров, постоянство цвета в изменяющихся объектах—все это такие технические достижения, которые для нас, при настоящем положении нашей цветной техники, совершенно недоступны.

Мы не освоили даже техники однотонной окраски. Раскрашивая свои рисунки в белые, черные и серые цвета, мы не можем получить устойчивый белый или серый цвет.

Не надо быть очень внимательным при просмотре наших мультипликаций, чтобы обнаружить постоянную изменчивость наших серых и белых тонов. Легко также заметить в наших мультипликационных картинах фактуру целлулоида, который нередко поблескивает, и тем самым накладывает оттенок неряшливости на всю нашу работу. При сложной технике трехцветного техниколора этой неряшливости мы совершенно не видим у Диснея.

Моменты случайности, зависимости от техники раскраски, техники съемки, или оцвечивания позитива совершенно устранены из искусства Диснея, и это огромная победа и огромное достижение. Можем ли мы быть спокойными, видя те неограниченные возможности, которые заложены в этой изумительной технике для нашего искусства. Приветствуя своего американского соратника в деле освоения цветной мультипликации, мы должны напрячь все усилия для того, чтобы освоить у нас цветную технику. Нельзя не отметить, что мы к

Кадры из цветных мультипликационных фильмов Уолта Диснея «Микки-Маус», производство Юнайтед Артистс, США, получивших третью премию на первом советском кинофестивале. Сверху два фото: «Странные пингвины», внизу «Летающая мышь»

ф и л ь м а

Н. ХОДАТАЕВ

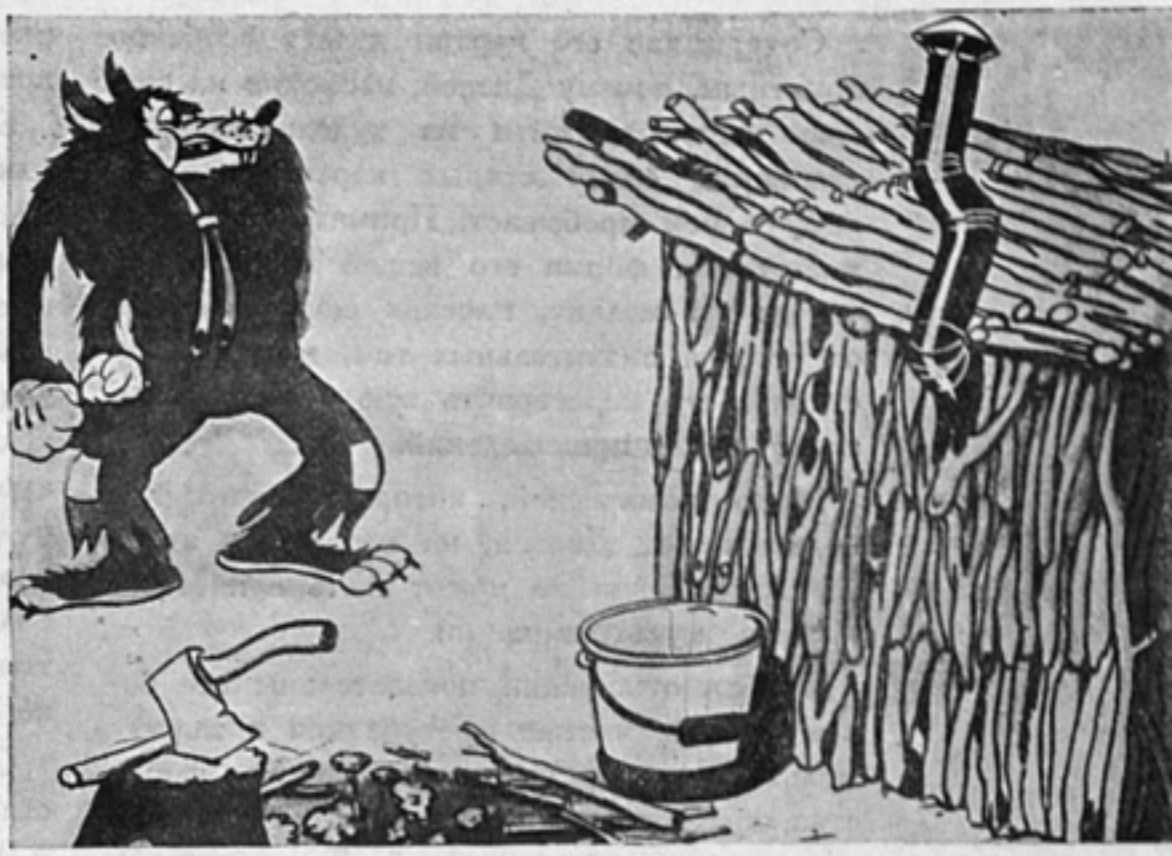
проблеме цвета относимся до-нельзя легкомысленно. Существующие цветные производственные ячейки в Межрабпоме и на Потылихе уже два года копаются с давно изжившей себя двухцветкой, которая на сегодня по своей художественной бедности никого не может устроить, особенно после фестиваля.

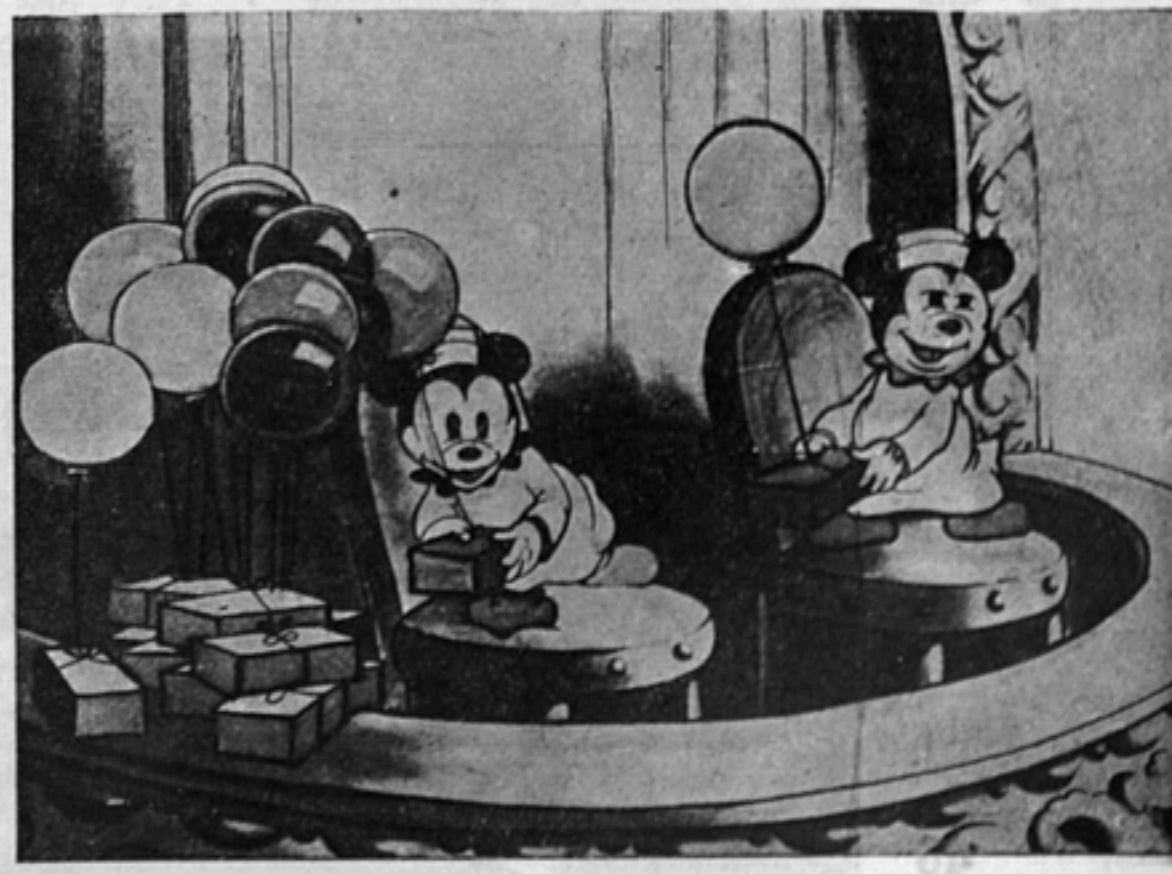
Но даже и для двухцветки не создано самых элементарных производственных условий, и люди только зря портят пленку.

А между тем необходимо не так много энергии и средств для того, чтобы поднять на высоту не только технику двухцветки, но и осуществить трехцветку. В частности, в мультипликации это легче всего, так как не требует (при трехцветке) особенно, очень сложного по устройству киносъемочного аппарата.

Что касается мульттехники Диснея в части движения, то она остается на той же высоте. Как и в старых работах Диснея, здесь обращает внимание тонкость фазовки рисунков, постоянство линии, грамотность в передаче ракурсных положений, выразительность исходных игровых положений, что говорит о большой квалификации диснеевских фазовщиков. Здесь нам тоже есть чему учиться, так как средний состав наших фазовщиков далеко не обеспечивает чистоты техники движения, не говоря уже о его выразительности.

Если техника Диснея поразительна, то в отношении художественной и идейной содержательности его картин дело обстоит значительно хуже. Не говоря о стиле рисунка, рассчитанного на невзыскательный вкус, следует отметить примитивное разрешение колористических задач, что особенно досадно при наличии той техники, которой владеет Дисней.





Кадры из мультипликационных фильмов Уолта Диснея «Микки-Маус», производство Юнайтед Артистс, США, получивших третью премию на первом советском кинофестивале. Сверху два фото из цветного фильма «Три маленьких поросенка», внизу фото фильма «В пользу сирот»

Содержание его картин делает особенно понятным, почему Дисней, несмотря на слабые попытки выйти из художественного стандарта своих старых картин, попрежнему в нем пребывает. Примитивная художественная форма его вещей всецело вытекает из мелких, плоских сюжетиков, из отсутствия значительных тем, могущих заставить его перестроить всю образную систему своих произведений.

Жанр комический, который много лет культивирует Дисней, на настоящем этапе кинематографии не может быть единственным в мультипликации.

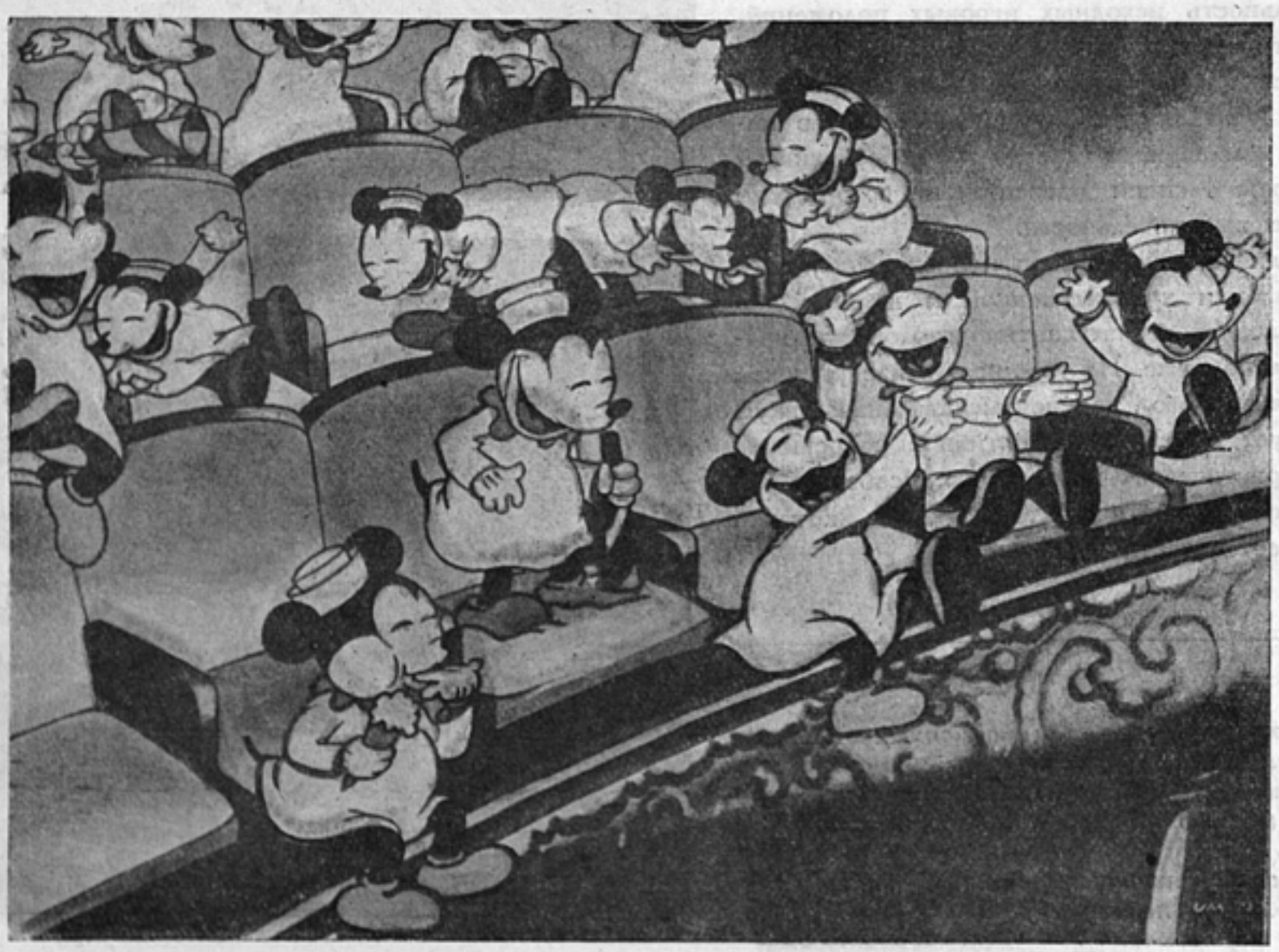
В этом отношении показательны все более и более частые выступления в защиту мультипликации как полноценного искусства, обладающего всем многообразием жанров и широкой тематикой. Такие статьи, как напечатанная в одном из американских журналов «В Москву на выучку», где рекомендуют Диснею ехать в Москву в поисках тем для своих мультипликаций, или недавно появившаяся во французском журнале и посвященная творческому тупику, в котором оказался этот художник, говорят о том, что даже для зрителя капиталистических стран ни блестящая техника мультипликационного движения, ни цвет не могут оправдать бессодержательности и идейной пустоты картин Диснея.

Если допустить, что диснеевские мультипликации попадут на советский экран, то, возможно, благодаря тому, что наш зритель ничего подобного не видел, они и будут иметь большой успех. Но мы, художники советской мультипликации, не должны, исходя из этого возможного временного успеха, делать для себя выводы в пользу американской формы мультипликации. Мы обязаны быть дальновидными и помнить, что только нам суждено вдохнуть жизнь большого искусства в ту совершенную мультипликационную технику, от которой и мы не так далеки.

Связывать блестящую технику с убогой стандартной формой, с убогим, плоским и пошловатым содержанием, как это пытались у нас неоднократно делать,—большая непростительная ошибка.

За американскую технику и за большое богатое образами и содержанием искусство — таков наш путь.

Кадр из мультипликационного фильма Уолта Диснея «Микки-Маус» «В пользу сирот». Производство Юнайтед Артистс, США



Три урока

Ф. ЭРМЛЕР

Закончившийся первый советский кинофестиваль нам, творческим работникам советской кинематографии, дал, несомненно, очень много. Сейчас еще очень трудно хорошо разобраться в том, что дал фестиваль в творческом отношении. Однако в результате просмотра ряда заграничных, в особенности американских, фильмов, представленных на фестивале, для меня лично становится ясным одно: советскому кино придется еще много поработать над темпом и ритмом своих картин. Создавая какой-либо образ, американцы делают его ярким, живым, выразительным, ведущим, но в то же время идейность и направленность самого образа, как и всей картины, преподаваемые якобы мимоходом, безусловно, действенны и доходят до зрителя.

Мы же, советские кинематографисты, создавая своего героя, зачастую мыслим его медленно живущим, действующим, мыслящим... В каком разительном противоречии находится такой образ с темпами нашей действительности! И если мы выбираем героя, возлагаем на него большие надежды, показываем его в темпе и плане больших событий, а он, герой, все же остается медлительным, ленивым,—то это значит, что очень часто мы не умеем разобраться в действительности, а скользим по поверхности явлений.

Но не только в отношении необходимости овладения темпом и ритмом интересен для нас просмотр заграничных фильмов на фестивале. Он поучителен еще и тем, что если раньше многим казалось, что в основном продукция западного и американского кино несет в себе лишь элементы пустой развлекательности, то теперь от этого мнения придется отказаться самым решительным образом. Нет, западная и американская кинематография далеко не благодушествуют. В самой откровенной форме за-

Кадры из французского фильма режиссера Ренэ Клэра «Последний миллиардер», получившего вторую премию на первом советском кинофестивале. Производство Патэ-Натан. Сверху: 1. Толпа жителей Казинарио у королевского дворца. 2. Заседание парламента. 3. Королева готовится к покушению на миллиардера Банко. 4. Последний нищий

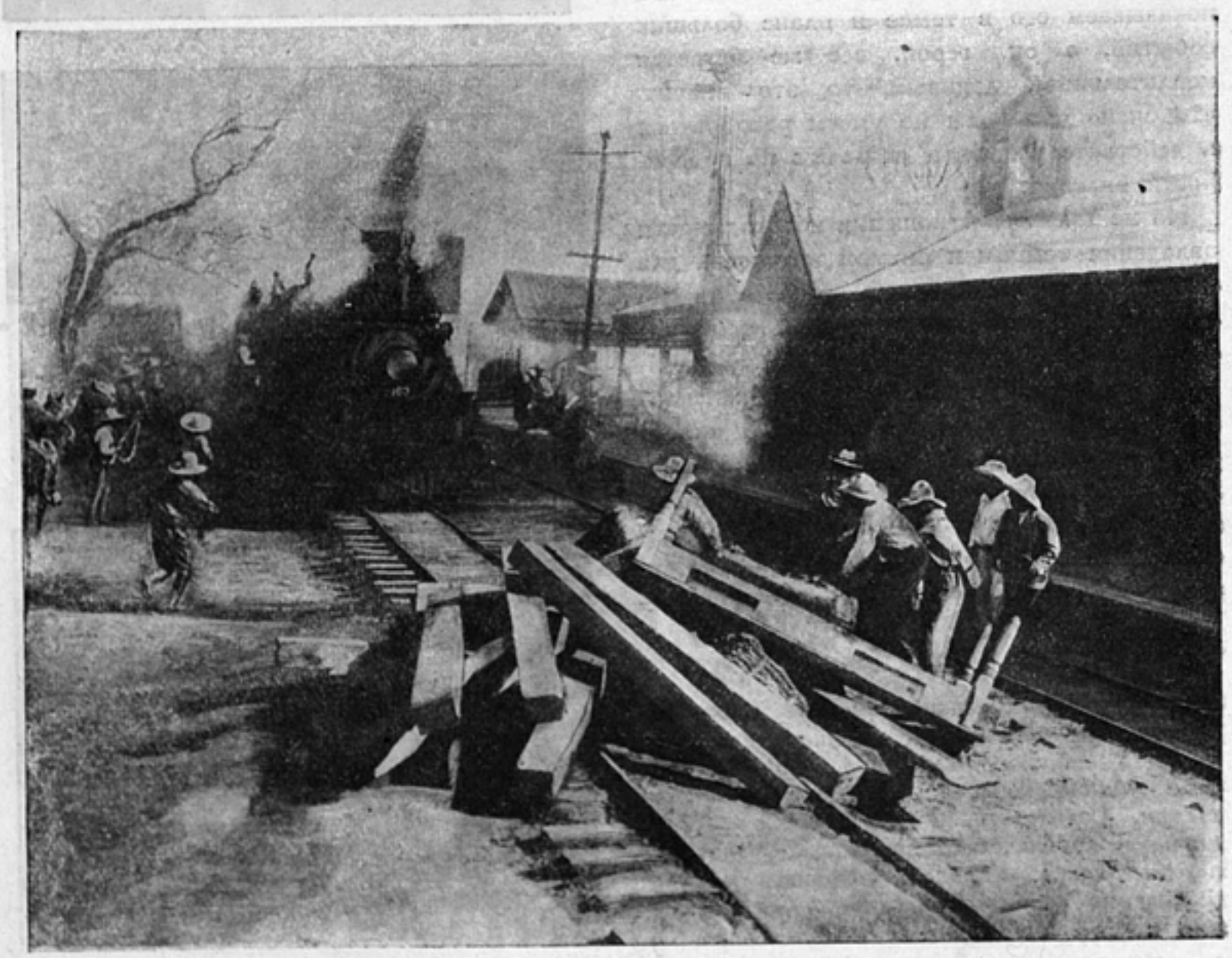
граничные картины, показанные на фестивале, пропагандируют политику своих правящих кругов. Эта открытая последовательная пропаганда, ярко выраженная идейная направленность западного и американского кинематографа, сигнализирует советскому кино о том, что рано сложить оружие и пытаться кое-где ослабить идейность и заостренность наших работ.

Нужно учиться у западного кино агитировать глубокими образами.

Прошедший фестиваль также наглядно показал, что, как бы ни велика была идейная направленность картины—слабая кинематографическая техника, слабый профессионализм, слабое мастерство подчас сводят нанет глубокие идеи, заложенные в наших картинах, стоящих в этом отношении неизмеримо выше произведений западных мастеров. Однако на исключительной высоте находится техника буржуазного кинематографа. Мы же за последнее время, как-будто, разучились профессионально работать. Наш кинематографический профессионализм находится еще на очень низком уровне. Непрерывно повышать его, с тем чтобы догнать и перегнать в этом отношении западную и американскую кинематографию, — такова задача.

В этом третий урок, преподанный нам первым советским кинофестивалем.

Нападение повстанцев на поезд. Кадр из фильма режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла!». Производство Метро-Голдвин-Майер, США



Арт. Уоллес Бири в роли Панчо Вилла в фильме режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла!». Производство Метро-Голдвин-Майер, США

Искаженная история

А. МАЦКИН

В «18 брюмера Луи Бонапарта» Маркс писал о том, что классически строгие традиции Римской республики давали гладиаторам буржуазного строя «те идеалы, те художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждаются, чтобы скрыть от самих себя буржуазно ограниченное содержание своей борьбы».

Но уже в период 1848—1851 годов воскрешение мертвых перестало быть средством, возвеличивающим новую борьбу. Духи прошлого, их имена и их костюмы понадобились буржуазным республиканцам, чтобы посредством фантазии уклониться от современной действительности. Стремясь обмануть самое себя в истинном своем содержании, буржуазия и в наши дни охотно прибегает к великим историческим воспоминаниям. Но история служит не только для целей самоуспокоения и самообмана. Пляска вокруг прошлых идолов реакции, романтические костюмы средневековья, древняя мифология нужны современному фашизму для прославления кровавых подвигов штурмовых отрядов, для пропаганды расовой войны, для борьбы с «остатками демократизма».

«Исторические концепции,—писал не так давно один из фашистских литературоведов, фон Кенигсвальд,—являются в их позитивном действии зеркалом требований и чаяний эпохи. Поэтому с изменением эпохи изменяется также и оценка прошлых образов. Кумиры низвергаются, непризнанные отыскиваются, возвеличиваются внезапно и чествуются».

Таким непризнанным и великим в фашистском искусстве оказывается белокурый Зигфрид—сутенер и головорез Хорст Вессель. Эпопея Нибелунгов завершается

гибелью последнего потомка Фридриха Барбароссы—педераста и штурмовика Рема. Идеология фашизма нашла прямое отражение в немецкой кинематографии, в репертуарных планах которой до самого последнего времени преобладала историческая тема. Увлечение исторической темой зашло так далеко, что, как сообщает венская печать, на нескольких фабриках одновременно возникла идея поставить фильм о Цезаре Борджиа.

— Что привлекает вас в биографии Борджиа? — спросил сотрудник одной венской газеты у директора немецкого киноконцерна.

— Борджиа воин и великий политик, любитель празднеств и утонченных бесед. Он отлично владел шпагой. Попробуйте, если можете, сосчитать убийства, совершенные прекрасным Борджиа.

Величайший убийца и предатель Борджиа, разбойник и насильник, блещущий светскостью и ученостью, оказывается той самой сильной личностью, культ которой утвердился в современном фашистском искусстве. Убийца в ореоле славы, философия безнаказанности и ожесточения, идеология вероломства и притворства, бандит, возведенный в героический образ эпохи, — таково откровенное, неприкрашенное содержание фашистской кинематографии.

Правда, в последнее время в фашистской печати появляются некоторые попытки пересмотреть принципы этой «стальной романтики»; говорят о необходимости изображать современную действительность: чувствуется усталость от «героического» перенапряжения. Как ответ на эти требования затеяна грандиозная постановка «Доногоо Тонка» Жюль Ромена, этого французского писателя, окончательно перешедшего на позиции фашизма. С особой пышностью подготовляется выпуск нового фильма о гитлеровской Германии — «Триумф воли». Но отдельные фильмы не могут изменить общего направления фашистской кинематографии, ищущей своей поэзии в кровавом и темном прошлом.

Если фашистская кинематография прославляет героическую личность, утверждает мессианскую роль германской расы, то либерально-буржуазная кинематография видит в историческом предании одно из средств нейтрализации сознания масс и утверждения мещански эволюционистских идеалов. Такое деление может показаться несколько упрощенным и потому следует оговориться, что абсолютного идейного разграничения между отдельными группами буржуазных художников кино не существует. Различны не столько политические тенденции, сколько методы обработки общественного сознания.

Либерально-буржуазная кинематография, нисколько не пренебрегая романтическим духом «героического» прошлого, видит свою задачу в идеализации этого прошлого. Ее привлекает не столько романтика бурь, сколько поэзия успокоения, то идиллическое царство всеобщего процветания, когда волки жили в согласии с ягнятами и достойные монархи управляли народами.

Так возникают на экране безмятежные картинки из придворной жизни, исторические анекдоты, чувствительные и поэтические дворцовые происшествия.

«Королева Христина» и «Частная жизнь Генриха VIII» (фильмы, показанные на первом советском кинофестивале) относятся к числу таких бутафорски костюмных фильмов, в романтических красках воссоздающих идеальное прошлое. Вельможи в атласных куртках, фрейлины в парчевых платьях, черные мантии, затканные серебром, жемчужины на белокурых прядях волос, феодальное празднество, дворцовый бал, костюмированный концерт. Постановщики

Арт. Клодетт Кольбер в главной роли в фильме режиссера Сесиль де Милля «Клеопатра». Производство Парамоунт-фильм, США

фильмов тщательно изучают архитектуру и костюмы эпохи. Достигается та внешняя портретность, то музейное подобие, тот грим, который кое-кто принимает за сущность исторических событий.

Мы видим короля Генриха, короля с привычками плебея, гуляку, сластолюбца, неукротимого деспота, ищущего в жизни только наслаждений, только поводов для удовлетворения своих многообразных прихотей. Мы видим королеву Христину, погруженную в государственные дела, но пренебрегшую своим королевским званием во имя любви, во имя страстной привязанности.

Генриху VIII посвятил Шекспир одну из своих исторических хроник. Христина, дочь Густава-Адольфа, воспета немецкими романтиками. Но что произошло с этими замечательными историческими характерами? Куда девалась мощь шекспировской трагедии, тирания плоти и крови, взрывы бурной фантазии? Образ Генриха VIII привлекал внимание многих писательских и актерских поколений. В 1791 году, в день открытия театра на улице Ришелье, шла трагедия Шенье «Генрих VIII». Генриха играл Тальма; это была одна из его первых трагических ролей. Через сто один год в Лондоне, в театре Лицеум, ставили «Генриха VIII» Шекспира. Роль Генриха исполнял Генри Ирвинг.

Любопытно, что во всех литературных обработках и театральных интерпретациях Генрих изображался как надменный и жестокий тиран. Гнусный образ Генриха был очеловечен Шекспиром с помощью простого приема. Генрих оказывается человеком сильной страсти—любовь к Анне Болейн облагораживает эту «пьяную образину, скопище гнусных пороков». В преображении Генриха, в его душевной встряске, в драме его чувств и состоит шекспировское зерно пьесы.

Режиссер фильма Александр Корда сознательно отказывается от шекспировского конфликта. Генрих в его изображении не знает никаких душевных потрясений. Благополучие его не омрачено никакими гнетущими страстями. Характер его развивается в меру его физических сил. Пока в Генрихе живы его биологические инстинкты—он герой, достойный ореола. Но, как только угасают его силы, перед нами беспомощный, жалкий старик. Тема о величии страсти здесь приняла обычный характер семейно-буржуазной драмы.

Генрих в фильме предусмотрительно назван частным лицом и вся его философия

Генрих VIII (арт. Чарльз Лафтон) и его пятая жена Катерина Хоуард (арт. Бинни Барнес). Кадр из фильма режиссера Александра Корда «Частная жизнь Генриха VIII», производство Лондон-фильм, Англия

исчерпывается заключительной фразой: «Самая лучшая из жен есть в то же время самая худшая».

При простом сопоставлении известного портрета Генриха работы Гольбейна с тем обликом, который придан ему в фильме, легко установить вырождение «шекспировского характера». У Гольбейна Генрих сосредоточенный, своенравный, корыстный, мрачный сластолюбец. Никакой попытки идеализации, и в тоже время зритель видит, что Генрих не просто тупица, что он обладает недюжинной волей, что он наделен силой чувств. В фильме Генрих—беспечный балагур, гуляка, прожигатель жизни. Самое важное в драме—переживание, здесь — зрелище. Но, чтобы избежать обыденщины и придать фильму героический характер, режиссер изображает Генриха и все, что его окружает, в преувеличенных масштабах. Этот гиперболизм (Генрих много ест, много пьет, у него большие жилистые руки, все проявления его чувств несколько утрированно неестественны) и определяет характер актерской игры Чарльза Лафтона. И это то немногое, что превращает фильм в значительное произведение искусства. Если бы Лафтон с таким подъемом не изобразил грубость, энергию,

Молодожены проводят брачную ночь за игрой в карты. Арт. Чарльз Лафтон в роли Генриха VIII и арт. Эльза Ланчестер в роли четвертой жены Генриха VIII Анны Клевской. Кадр из фильма режиссера Александра Корда «Частная жизнь Генриха VIII». Производство Лондон-фильм, Англия

разгульное веселье рубенсовского гиганта, то на экране была бы разыграна в тысячу первый раз история Синей Бороды и его безответных жен.

Рассказ о любви и отречении королевы Христины, несмотря на различие эпох и характеров, кое в чем сходен с «Генрихом VIII». И первое, что объединяет оба фильма, это бегство от реальных исторических фактов к вымыслу, попытка уйти от социальной истории в интимную жизнь, и в интимной жизни отыскать извечно чувственное и биологическое.

История королевы Христины оказывается всего только грустной историей женщины, стремящейся к бытовой эмансипации. Нет никакого сомнения в том, что фильм был задуман как воплощение борьбы двух начал—долга и чувства. Либо любовь испанского посла, либо брак с претендентом, достойным шведского престола. С одной стороны, сознание государственной ответственности, величия возложенного дела, с другой, биологические инстинкты, законы плоти. Либо бремя власти, либо свободное влечение чувства. И в Христине побеждает «вечно женственное».

Фильм поражает своей крайней тенденциозностью. Во всех эпизодах, где Христина изображена государственным деятелем, она кажется беспомощной и неловкой. Она хочет успокоить толпу мятежников, штурмующих дворец. Она обращается к ним с речью, в этой речи (это относится и к тексту и к актерскому исполнению) у Христины нет никаких доводов от логики, никакой апелляции к сознанию. Вся мудрость Христины продиктована эмоцией. Зато в тех эпизодах, где Христина «только женщина», мы видим игру мысли, и лукавство, и интеллектуальную тонкость. Здесь ее подлинная стихия; альков—вот мир ее чувств и борений. Искусство оказывается бедней, чем сама жизнь. В действительности Христина обладала мощным умом и сильным характером. Она была талантливым математиком, и Декарт называл ее просвещеннейшей женщиной своего времени (несмотря на лестные призывы

со стороны Ришелье и Мазарини, Декарт отказался занять профессуру в Париже и отозвался лишь на приглашение Христины).

Противоречие между историческим фактом и его художественным истолкованием не могло не отразиться на исполнении Греты Гарбо, которая искала образ Христины в документах и записях истории.

Грета Гарбо признанный мастер психологического кино. В мимической игре, в жесте и движении актриса всегда находила законченный смысловой язык, те средства пластической выразительности, которые резко выделяли ее из среды всех «кинозвезд» немого экрана. Тема Греты Гарбо—драма внутренних переживаний, душевный разлад современной женщины. Внимание к внутренней жизни подчеркивается даже характером грима, тем обликом, который избирает для каждой роли Грета Гарбо. При идеальной гармонии черт лица, актриса неизменно прибегает к подчеркиванию каких-либо характерных деталей. В этой почти неуловимой ассиметрии Гарбо ищет психологическую характеристику.

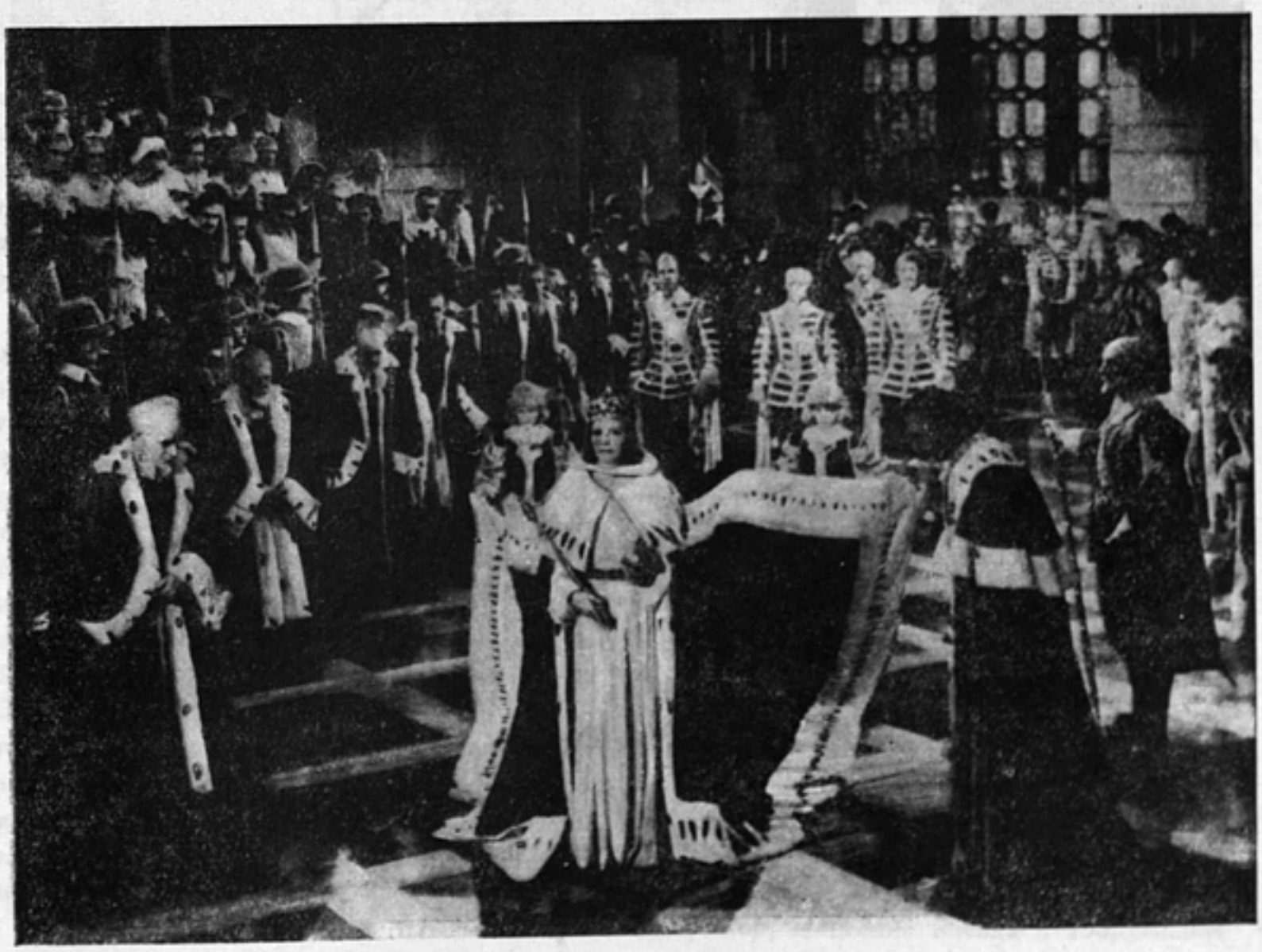
В фильме «Королева Христина» актриса, вопреки замыслу постановщика, стремится выйти за пределы сексуальной драмы и выразить то волнение чувств, те конфликты в сознании, которые превращают Христину из пустой и никчемной дворцовой дамы в фигуру трагическую. Это не всегда удается Грете Гарбо. Бутафорские аксессуары, декоративный фон фильма, музейно реставраторский дух ее лишают королеву Христину жизненной теплоты и художественного правдоподобия. Как и в «Частной жизни Генриха VIII», здесь больше зрелища, чем драматического действия.

Так выглядит фальсифицированная история в пышных дворцовых одеждах. Но история истории рознь. И если в фильмах Александра Корда и Рубена Мамуляна мощные исторические характеры выступают мирными эпикурейцами и морализующими мещанами, то в фильме «Да здравствует Вилла!» совершен еще более грубый подлог.

«Да здравствует Вилла!»—фильм о народном восстании, революционном движении пеонов — безземельных мексиканских крестьян.

Сценарист Бен Хект и режиссер Джек Конвей задумали в этом фильме дискредитировать идею народного восстания. Внутренний смысл «Да здравствует Вилла!» таков: природе крестьянства с его привычкой к устойчивым отношениям жизни, с его

Кадр из фильма режиссера Рубена Мамуляна «Королева Христина». Производство Метро-Голдвин-Майер, США



тяготением к накоплению, с его жаждой прочного порядка революционное движение органически чуждо. Типичный контрреволюционный тезис об антисоциалистической природе крестьянства нашел своих выразителей в искусстве. Но так как утверждение, что крестьянство неспособно к революционной борьбе показалось бы вопиющей клеветой, то авторы фильма избрали путь более сложный. Народ,—говорят они,—способен к революционным актам. Он может даже захватить власть в свои руки, но удержать эту власть ему не дано. Для этого необходимы те организаторские навыки, тот талант управления, который является привилегией правящих классов.

Кое-кто попытался расценить «Да здравствует Вилла!» как явление, знаменующее радикализацию американской буржуазной интеллигенции, при этом ссылались на необычность самого факта постановки в Голливуде грандиозной эпопеи, посвященной народному восстанию. То, что «Да здравствует Вилла!» снят в Голливуде, конечно, весьма знаменательно. Но какие умонастроения интеллигенции сказались на этом фильме? Нет ли здесь влияния той части американской буржуазии, которая увлечена идеей «корпоративного» государства и формой «идеального капитализма»? Не является ли «Да здравствует Вилла!» продуктом социальной демагогии тех фашизирующихся кругов художественной интеллигенции, которые в еще большей степени, чем их немецкие и итальянские собратья, склонны к демагогической критике капитализма? Эта интеллигенция всячески порицает дурной «плутократический» капитализм. Настоящий капитализм они рисуют в идиллических, патриархальных тонах, рассчитанных специально на мелкого собственника, фермера, городского мелкого буржуа, используя его накопленные десятилетиями собственнические инстинкты. Не потому ли революционное движение бедноты в фильме происходит в обстановке совершенной изоляции от мексиканского пролетариата? Не потому ли Панчо Вилла говорит в одной из своих реплик о силе частной собственности? Не потому ли, наконец, режиссер подчеркивает национальный характер движения, приглушая его социальные мотивы?

Нет никакого сомнения, что если бы «Да здравствует Вилла!» был заурядным

Панчо Вилла (арт. Уоллес Бири) допрашивает генерала Паскаля (арт. Ж. Шильдкраут). Кадр из фильма режиссера Джека Конвей «Да здравствует Вилла!». Производство Метро-Голдвин-Майер, США

произведением кинематографического искусства, он не заслужил бы даже упоминания. Мало ли вредной чепухи фабрикуется в буржуазном кино!

Но случай с «Да здравствует Вилла!»— особый случай. Подобно тому, как легитимист Бальзак дал острую и злую сатиру на высшее общество Франции 30-х годов и принужден был итти против своих симпатий и классовых предрассудков, подобно этому авторы фильма «Да здравствует Вилла!» должны были вопреки своим политическим тенденциям изобразить мексиканскую бедноту как легендарно героическую силу. Реалистическая история народного восстания, правда жизни, сама действительность оказалась настолько патетической и жизнеутверждающей, что субъективное намерение авторов вступило в противоречие с реальным содержанием фильма.

И все клеветнические измышления, все контрреволюционные помыслы, вся историческая концепция Бен Хекта и Конвея полетели кувырком. В памяти зрителя сохранилась грандиозная эпопея гражданских битв на мексиканских равнинах.

Более того, зритель по-своему воспринял и детскую наивность Панчо Вилла, и замкнутую осторожность либерала Франциско Мадеро, и ласковое лукавство генерала Паскаля. Зритель наш расценил поведение Панчо Вилла как политическую незрелость. Вилла не понял, что он должен сломать старую государственную машину, чтобы овладеть властью. Во Франциско Мадеро советский зритель увидал подлого ренегата, а в генерале Паскале воинствующего представителя контрреволюции, вместе с Мадеро добивающегося разгрома революционного движения.

Для того чтобы постигнуть противоречивость этого фильма, борьбу заложенных в нем социальных тенденций, необходимо также понять то огромное революционное преобразующее влияние, которое оказали советские фильмы на мировое искусство кино. Достаточно сказать, что любовный конфликт в «Да здравствует Вилла!» занимает третьестепенное место, что он вообще несущественен. Вряд ли до «Потемкина» Конвей решился бы на такой эксперимент. По характеру монтажа, по манере операторской съемки, по принципу обыгрывания пространственной природы, по предельной материальной осязаемости пейзажа «Да здравствует Вилла!» продолжает традиции советских фильмов.

Очень заметное влияние оказала наша кинематография на конструкцию фильма, на характер его драматургического построения. Вспомним, что еще совсем недавно было принято разбивать каждый фильм на некое обязательное количество частей. Совершенно произвольно только в силу подобия с театральной пьесой киносценарий расчленялся на шесть-семь разделов. Никакой внутренней потребности в таких ритмических паузах не было, часто даже они противоречили законам сюжетного построения. Сейчас деление на части имеет рабочий, чисто производственный смысл. Да и есть ли в этом надобность? Кинематограф в поисках ритма устанавливает свою собственную закономерность. И эти закономерности очень интересно проследить на «Да здравствует Вилла!». Джек Конвей заимствовал у советских режиссеров принципы монтажа, сочетающего ассоциативные признаки и логическую последовательность. Его монтаж не поражает остротой сопоставления, неожиданностью ракурса, монтаж подчинен внутренней логике событий, строгой преемственности действия. Но это не простое изложение событий в их временной связи. Великое следует за малым, трогательное за безобразным, трагическое за смешным. Конвей сближает эпизоды и в силу их контрастности, и в меру их психологического сродства, и по степени их динамической напряженности. Особенного искусства достигает Конвей в батальных сценах, где, как правило, сопоставлены два плана — эпопейный и интимный; массовое движение— марши войск, гул битвы, топот конницы и тут же—ребенок в колыбели из пулеметных лент.

Драматургическая особенность «Да здравствует Вилла!» состоит в том, что фильм распадается на ряд самостоятельных новелл, в совокупности своей составляющих единое органическое целое. «Да здравствует Вилла!» заимствует у советской кинематографии принципы условной игры и технику обыгрывания деталей, подчас приобретающих значение обобщенных символов. В этом смысле типичен кадр, в котором истязаемый крестьянин в предсмертных муках разрывает рукой землю и сжимает в кулаке горсть земли. Помимо огромного психологического, я бы сказал, физиологического воздействия, кадр имеет еще тот смысл, что он в сконцентрированной форме осязаемо показывает мотивы, движущие безземельными повстанцами. Кое-что Конвей воспроизводит буквально из работ Эйзенштейна и Пудовкина. Например, движение поезда с вооруженны-

ми партизанами; проход Франциско Мадеро в кабинет президента (маленький человечек в гулкой тишине зала); сцены вооружения народа и др.

Но было бы неверно утверждать, что стиль «Да здравствует Вилла!» целиком определился влиянием советского кино. В этом выдающемся художественном произведении как бы синтезировались приемы советской психологической и героико-патетической киношколы, ее умение изображать массы, находить неповторимые, индивидуальные черты и лучшие традиции американского кино — его стремительность, его подвижность, его умение выдвигать важнейшие детали и оттеснять второстепенное, его искусство организации пространства и времени — то крупными, то общими планами, наконец, ясная логика его действия.

В фильме Конвея нет той скульптурности, тех застывших пейзажей и безжизненных гравюр, которыми порой злоупотребляла наша кинематография. И в павильонной съемке и в работе над натурой Конвей не ищет игры светотеней, камерных эффектов, эстетизированной фактуры. Вещи и фон в его фильме—не самоцель, а средство передать пафос, эмоциональную насыщенность, атмосферу настроения масс. Режиссер избегает назойливых повторений, бесконечного обыгрывания раз найденной детали, нудно натуралистического смакования.

Даже в тех случаях, когда Конвею нужно показать сложную внутреннюю борьбу, конфликты в сознании, он не прибегает к испытанным психологическим эффектам. Панчо Вилла, захвативший столицу, отправляется вместе со своими сподвижниками во дворец. Смелыми, большими шагами идет он по дворцу в кабинет президента. И здесь спокойное, радостное состояние Панчо впервые омрачается сознанием неподготовленности к выполнению большой государственной задачи. Дворцовые залы, стража, заискивающие министры—вся эта торжественная и неприветливая обстановка и одна незаметная деталь—дыра от пули в письменном столе президента, той самой пули, которой убили Франциско Мадеро, изменяет душевное состояние нового правителя Мексики. Панчо чувствует неловкость своего положения, его безмятежная уверенность в самом себе поколеблена. Он, что называется, не в форме. Цель, ради которой он потратил столько усилий, достигнута, но воспользоваться плодами своей победы Панчо не может. Ему изменяет революционное мужество, в нем пробуждаются атавистические чувства мелкого собственника, не рискующего посягнуть на святая святых буржуазного общества—его государственный аппарат.

Победа Панчо—пиррова победа, лукаво улыбаясь, говорят авторы фильма, искусные обманщики и ловкие мастера реакционных легенд. Мы знаем, что и Бен Хект и Конвей клевещут на отважного Панчо Вилла, мы знаем цену их «социальной демагогии», но мы тревожимся за судьбы Панчо, нам дорого его мужество и нас волнует его растерянность, его колебания, то оцепенение, которое охватывает его, и та сила инерции и автоматизма, которая втягивает его в жернова буржуазного государственного аппарата и размалывает его.

Начиная с эпизода суда, когда Панчо Вилла спрашивает у мертвецов о справедливости своего приговора, зрителя начинает увлекать величие и благородство Вилла, олицетворяющего идею беспощадности диктатуры революционного класса.

Сердце этого отважного полководца доступно для всех человеческих чувств. И, когда в разгар боя его ординарец и трубач падает сраженный с коня, Вилла прижимает к груди отважного юношу. Скачут в бешеном галопе кони, идет непрерывная пулеметная стрельба, люди бегут, спотыкаются, опять бегут и в этот галопирующий монтаж врывается неподвижно спокойный кадр: Панчо ласкает маленького трубача, в последний раз трубящего зорю.

Бен Хект и Джек Конвей всячески пытаются оклеветать Панчо Вилла. Они хотят, чтобы он был похож на кулацкого атамана, вождя анархистской массы, мексиканского Махно. А прекрасный актер Уоллес Бири играет народного вождя, революционера, пусть в какой-то мере бессознательно, но зато бесконечно преданного восставшему народу. Мыслящий лоб, тонкость черт, сложность выражений лица, находятся в прекрасной гармонии с атлетическим телом. Панчо Вилла спокоен, рассудителен. Он знает особенности и тактику революционной борьбы. Он знает ее конечные цели. И потому его образ становится незабываемым, и фильм «Да здравствует Вилла!» приобретает интернациональное значение.

История оказывается ненадежным убежищем для буржуазного кинематографа.

Кино и государство

РЕНЭ КЛЭР

Помещаемая статья крупнейшего французского кинорежиссера Ренэ Клэра рисует яркую картину положения кино и талантливейших его художников в капиталистических странах.

Те предложения, которые выдвигает в этой статье Ренэ Клэр для обеспечения художественного роста кино и в выполнение которых он сам не верит, осуществимы и уже осуществлены только в одной стране — Советском союзе.

Только у нас в стране, строящей социализм, оказалось возможным государственное руководство искусством, обеспечивающее всем его отраслям невиданный идейный и художественный расцвет.

Режиссер Ренэ Клэр

Мы отлично знаем, что в общественной жизни Франции далеко не все благополучно. То же самое можно сказать и о состоянии нашего кино. Со всех сторон слышны нарекания по адресу этой большой, плохо управляемой машины. Публика обвиняет кинопредпринимателей в недостатке компетенции, они же упрекают зрителя в инертности.

И те и другие отчасти правы. У современного зрителя—вполне соответствующее ему кино, и у современного кино—достойная его публика.

Что предпринять для процветания кино и для удовлетворения зрителей? Нужно выпускать хорошие фильмы. С этим все согласны.

Но что такое хороший фильм? Здесь начинаются затруднения. Ни один фильм не будет одинаково хорош для любой страны, любого зала, любого зрителя. Но кинопредприниматели мало озабочены разнообразием эстетических вкусов и требований публики. Они измеряют достоинство фильма только объемом своих барышей.

В сущности, это вполне логично. В настоящем положении кино ценность фильма можно определить только общеизвестной формулой: «хороший фильм тот, что дает хорошую прибыль». Это неумолимое определение, являющееся приговором для современного кино, и объясняет его упадок.

Мы знаем, что те, кто гонится за барышами, не очень разборчивы в средствах. Все способы хороши, когда хотят во что бы то ни стало извлечь материальную выгоду из фильма, специально задуманного с этой целью.

Современное положение кино делает зрителя единственным вершителем судеб выпущенного фильма. Не является ли эта неограниченная власть вредной как для кино, так и для самого зрителя?

Воздействие кино на публику значительно сильнее, чем влияние театра. Государство, подвергая кино цензуре, подобную которой она не рискует навязывать театру, тем самым признает силу влияния кино.

Но если этот вид искусства обладает такой мощной силой воздействия, допустимо ли оставлять эту огромную силу без всякого руководства? Неужели можно безнаказанно притуплять ум широкой публики только для того, чтобы извлечь из этого материальные блага?

Собственными силами эта большая послушная масса зрителей, в которой никто не постарался пробудить и развить чув-

ство критики, не сможет противостоять низменному удовольствию, которое доставляют ей фильмы, сфабрикованные в огромном количестве по самым низкопробным рецептам.

Вопрос этот значительно шире. Он касается не только кино. Радио, телевидение и все формы передачи, которые предоставляет нам современная техника, стоят перед той же проблемой. Неужели все эти огромные силы будут отданы в распоряжение любого, кто только владеет достаточным капиталом для их использования? Свобода, предоставленная в этой области частной инициативе, является карикатурой на свободу. Результатом ее будет неограниченная диктатура определенных финансовых групп в той области, которая не исчерпывается одними материальными понятиями.

Если экономическая и политическая система, управляющая нами в настоящее время, не дает возможности найти другого выхода, то эта система не соответствует больше потребностям нашей эпохи и должна быть изменена.

Для всякого ясно, что организационные формы и основные принципы нашего кино могут быть коренным образом изменены только в случае решительных сдвигов, путем эволюции или революционным методом в области экономической и политической. Однако из этого не следует, что настоящее положение вещей не может быть улучшено теперь же. Утверждать обратное значило бы усилить аргументы поборников рутины.

Французскому кино необходимо применить ряд мероприятий, проводимых с успехом в других странах. Не считая их исчерпывающими, мы должны однако внимательно изучить их.

Прежде всего, нужно применить у нас принцип предоставления известных привилегий фильмам, имеющим особый интерес с точки зрения художественной, культурной или общественной. Оценку этим фильмам должна давать специальная комиссия из лиц, не имеющих отношения к деятелям кинопромышленности или к административным кругам. При постановке таких фильмов налоги, которыми облагаются кинотеатры, должны быть снижены.

Нужно сознаться, что в настоящее время какой-нибудь водевиль, изобилующий грубыми эффектами, имеет гораздо больше шансов стать «выгодным делом», чем тщательно обработанный и высококультурный фильм. Предлагаемая мною система может до некоторой степени изменить несправедливость этой ситуации.

Необходимо известное «очищение нравов» в кинопромышленности. Эти предприятия с крайне неопределенным правовым положением привлекают значительное количество авантюристов.

Потрясающий хаос в экономике кинопромышленности приводит к тому, что серьезные кинопредприятия находятся постоянно под угрозой благодаря соседству самых низкопробных кино.

Какой же из этого выход? Необходимо организовать специальное управление кинопромышленностью на базе твердых законоположений, применяемых с беспощадной неуклонностью. Нужно категорически запретить участие в кинопромышленности всем, кто осмелится нарушить установленные законы. При таких условиях множество паразитов, примазавшихся к кино, направит свое внимание в другую сторону, и количество выпускаемых фильмов будет, наконец, соответствовать реальным потребностям рынка.

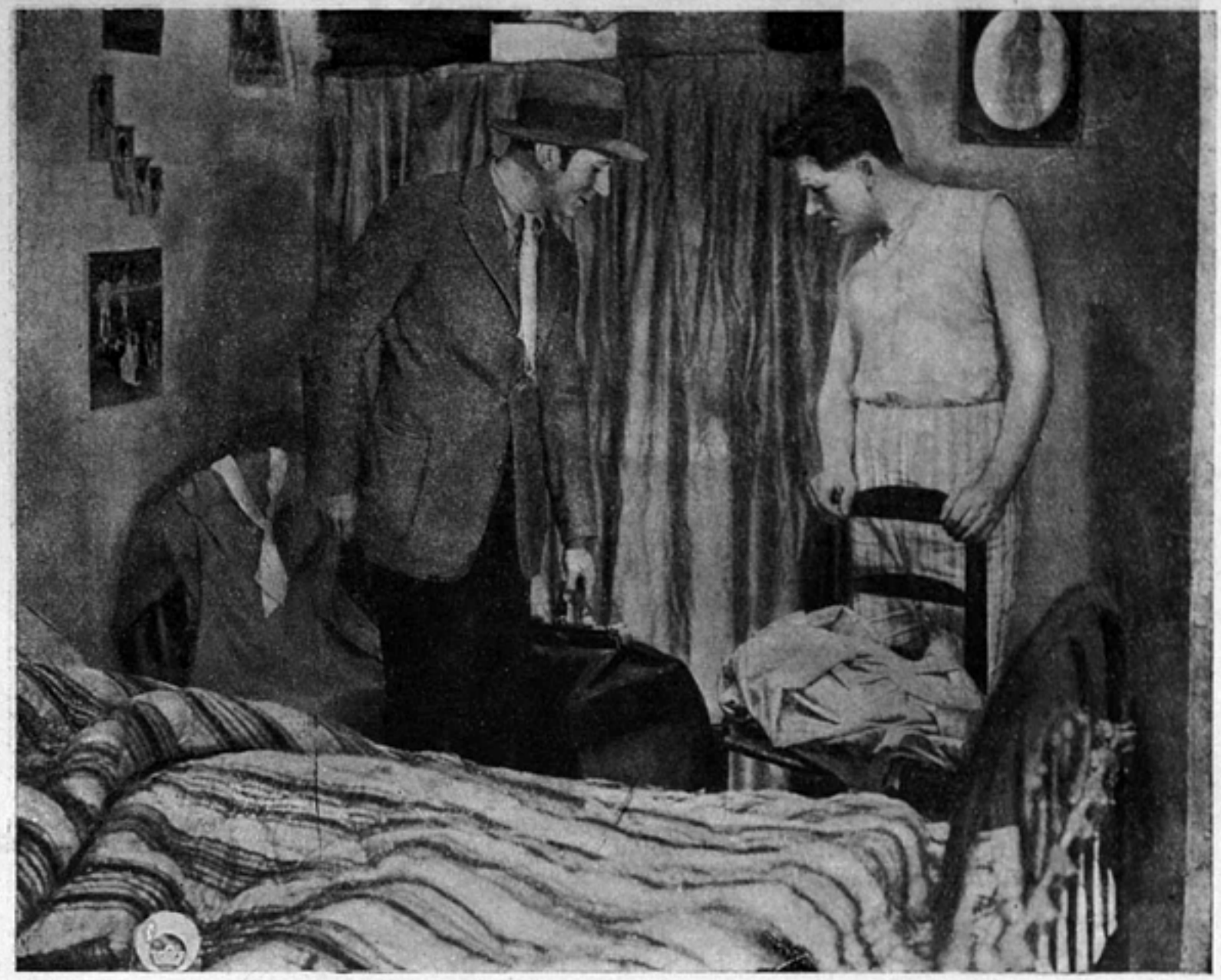
Помимо этого, старый вопрос о цензуре должен получить, наконец, более или менее разумное разрешение. Права, предоставляемые в этой области театру и прессе, могли бы с успехом быть применены и к кино.

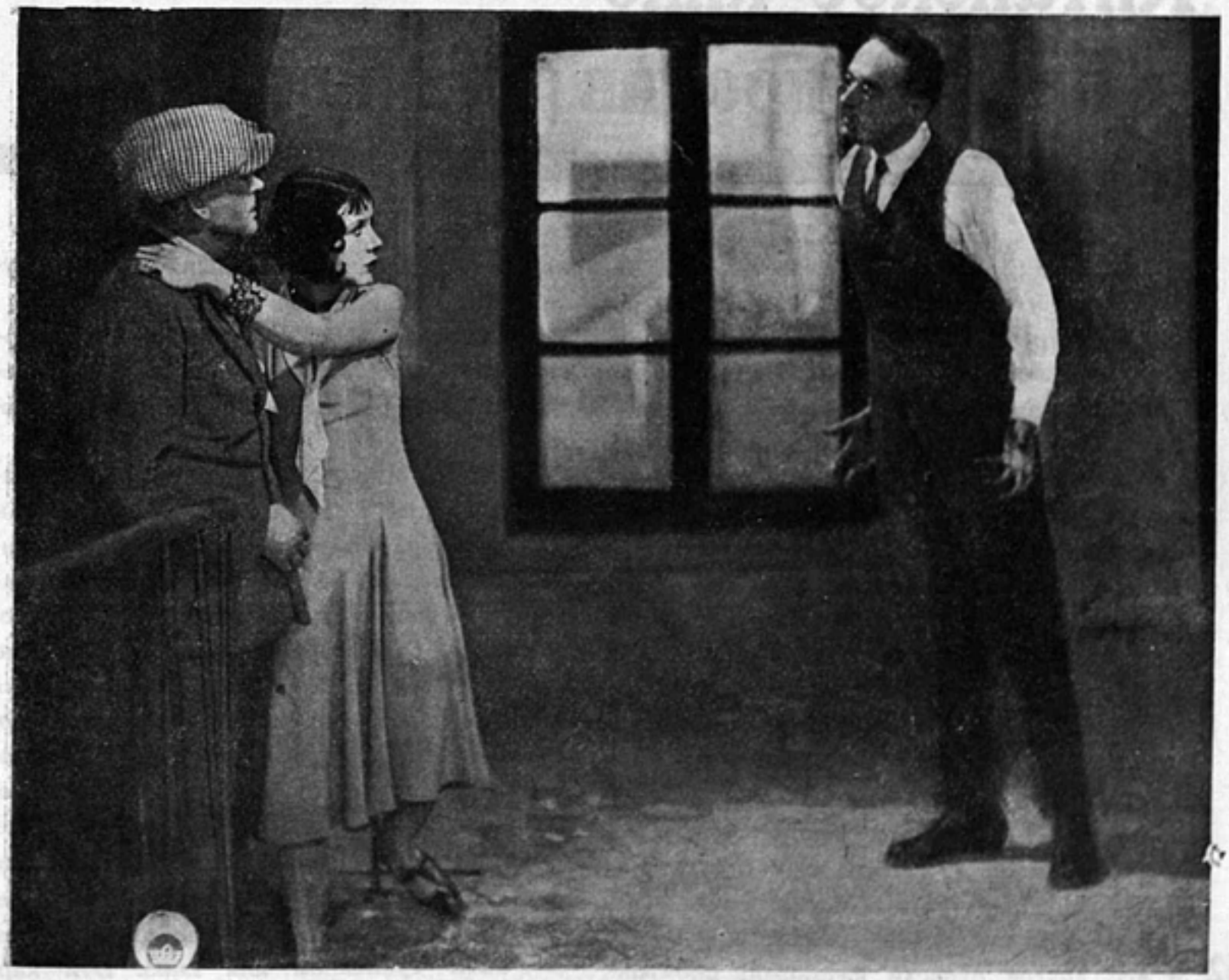
В крайнем случае можно будет разделить кинофильмы на две категории, как это делается в Бельгии, чтобы Лига защиты семьи во имя детей не мешала всем остальным гражданам смотреть на экране кинокартины для взрослых.

Все эти реформы как основные, так и вспомогательные, конечно, требуют государственного вмешательства. Без этого положение кино не может быть изменено. Однако нужно оговориться, что современное государство внушает нам в этом смысле вполне обоснованное недоверие. Мы уже неоднократно имели возможность судить о достоинстве его художественных понятий. Состояние таких организаций, как театр Комедии, Опера, Консерватория и Художественная школа, дает нам прекрасное представление об официальном взгляде на искусство. Как бы насущна ни была необходимость, мы не торопимся доверить государству судьбы нашего кино.

Перевод **Э. Ставрогиной**

Направо кадры из фильма режиссера Рене Клэра «Под крышами Парижа», Производство Тобис, Франция





Кадр из китайского фильма «Весенний шелк» по произведению одного из крупнейших писателей Китая Мао Дуня

Китайское кино в борьбе против фашизма

ЭМИ СЯО

На первом советском кинофестивале демонстрировался китайский фильм «Песня рыбаков» режиссера Цай Чушена. Жюри фестиваля отметило фильм Цай Чушена грамотой «за смелую попытку реалистического показа жизни и благородных качеств китайского народа». Советская печать высоко оценила этот фильм, признавая «большую победу китайской кинематографии» (С. Динамов). Советская общественность в «Песне рыбаков» впервые познакомилась с китайской кинематографией, которая до фестиваля была ей совершенно неизвестна.

Мне бы хотелось вкратце познакомить советскую общественность с некоторыми фактами из истории китайской кинематографии.

Китайская кинематография существует всего около 20 лет. Благодаря отсутствию в стране аппаратуры и пленки она зависит от иностранных кинокомпаний и, как и все другие отрасли китайской промышленности, находилась и находится в полуколониальном положении.

До шанхайской войны с японскими интервентами весной 1932 года китайская кинематография была очень молода и беспомощна.

28 января 1932 года японские пушки начали греметь в Шанхае. Они пробудили часть киноработников. Левая революционная литература и революционные драматурги начали активно работать в кино. Картина «Три современные женщины» по сценарию известного драматурга Тянь Ханя явилась переломной в китайской кинематографии. За ней последовал «Бурный поток» по сценарию Шен Туансяня, посвященный наводнению 1931 года в Китае. Прекрасное произведение одного из крупнейших китайских писателей Мао Дуня «Весенний шелк» было переделано тем же Шен Туансяном для кино. Эти кар-

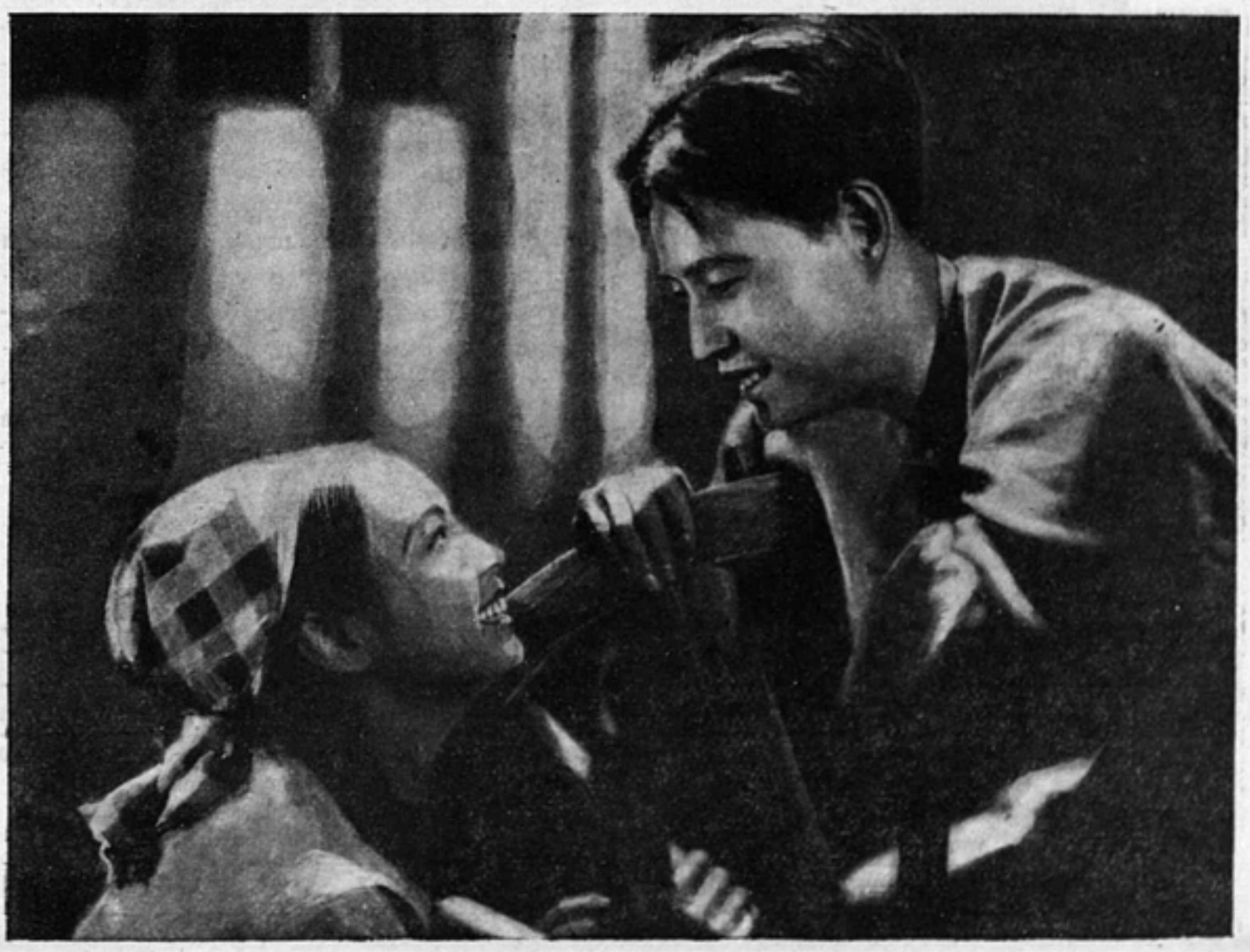
тины привлекли к себе большое внимание и пользуются громадным успехом масс. Их успех определил появление ряда других реалистических и художественно ценных произведений китайской кинематографии — «Утро города» Цай Чушена, «На рассвете» Сун-Юй, «Ночь города» Фей Му,—которые отображают действительность с новой точки зрения, хотя и не лишены некоторых недостатков.

Очень существенный недостаток китайского звукового кино заключается в том, что часто оно использует европейскую музыку, иногда совершенно неуместную, не соответствующую идее и движению ряда кадров картин. Это объясняется тем, что в последние 5—6 лет европейская, в особенности старая русская музыка, имеет большое распространение в Китае. Эту западную музыку пропагандируют в Китае белогвардейцы, которые дирижируют, профессорствуют в различных театрах, кино и музыкальных учебных учреждениях. Вот почему в картине «Песня рыбака» звучат и «У камина», и «Ухарь купец», и вальс «На сопках Манчжурии». На это надо по-товарищески прямо указать китайским киноработникам, которых обманули белогвардейские музыканты.

Одновременно с подъемом кинематографии в Китае начала развиваться кинокритика. Эта критика является голосом зрителей-активистов, требующих реалистического показа жизни в кино. Она способствовала и полевению ряда мелкобуржуазных писателей. И теперь даже кинокомпании, производившие почти исключительно рыцарские, религиозные, феодальные и приключенческие картины, оказались вынужденными принимать в производство идейно более приемлемые сценарии. Кинокритика много помогла развитию китайской кинематографии.

Первая половина 1933 года, это—самый благоприятный период развития китайской передовой кинематографии. В это время была организована «Федерация кинокультуры», был выдвинут лозунг «За массовость кино» и, наконец, была создана кинокомпания «И-Хуа» и такие крупные кинокомпании как «Минсин» («Звезда») и «Лян-Хуа» («Китайская объединенная кинокомпания»), которые также под влиянием левых группировок китайской интеллигенции выпустили ряд удачных картин, среди которых «Соленая волна» (по рассказу пролетарского писателя Лоу Ши-И), «Честь матери» (Тянь-

Кадр из китайского фильма «Утро города»



Хань), «24 часа в Шанхае» Шен Туаньсяня (последняя запрещена).

Реакционные господствующие классы всячески препятствуют развитию левой кинематографии.

Еще несколько лет назад хорошо известный американский фильм «На западном фронте без перемен» не был допущен к постановке в Нанкине и Кантоне, потому что «в период, когда кампания против красных не закончена—антивоенная пропаганда нежелательна». В Шанхае во время демонстрации «Уличного ангела» в кино ворвалась шайка итальянских моряков, которые сожгли фильм в целях «защиты» своей национальной репутации, по их словам, опороченной в этой картине. «Буря в Азии» (т. е. «Потомок Чингис-Хана») Пудовкина была совершенно запрещена в иностранном сетльменте Шанхая, в китайском районе города она была показана лишь после уплаты большой суммы местным властям, причем в заключение в картину была вставлена сцена с развевающимся гоминдановским флагом.

Когда показали «Путевку в жизнь», то при пении «Интернационала» картина пускалась без звука.

В последние годы, когда китайская кинематография взяла курс, направленный против империализма, и реалистически показывает действительную жизнь страны, империалисты и китайские фашисты всеми способами препятствуют этому продвижению. Были уволены левые революционные руководители из кинокомпании «И-Хуа»; осенью 1933 года на эту компанию было совершено нападение фашистской бандой — «синерубашечников». Разумеется, деятельность «Федерации кинокультуры» также прекратилась. Но борьба китайской кинематографии против реакции продолжается.

В 1934 году «Китайская объединенная кинокомпания» выпустила фильм «Человеческая жизнь»; кинокомпания «Звезда»—«Цветок сестры». Эти картины продолжают развитие левой китайской кинематографии. Автор «Цветка сестры»—Чжен Чженцю даже провозгласил принцип антиимпериализма, антифеодализма и антикапитализма.

В 1934 году кинокомпания «И-Хуа» выпустила картины: «Волна китайского моря», «Пламя», «Китайская объединенная кинокомпания» выпустила фильмы: «Маленькая игра» и «Песня рыбаков». Некоторые из этих картин имеют антиимпериалистический характер.

После разгрома кинокомпании «И-Хуа» фашистскими бандами реакция все более и более свирепствует. Фашистская организация «Товарищеский союз истребления коммунистов в кино» распространяет письма всем киноорганизациям, компаниям, киноработникам, в которых под угрозой убийств требует прекращения производства передовой продукции. Некоторые трусливые писатели из так называемого «Третьего фронта» капитулировали.

Несмотря на предательства отдельных работников, китайская революционная кинематография в этом году сумела укрепить «Лигу левого кино». Наряду с лигами левых писателей, левых художников, левого театра—«Лига левого кино» под руководством «Всекитайской федерации левой культуры» борется и развивает свою деятельность.

Революционная кинокритика также неустанно продолжает бороться против фашистов и империалистов.

В ужасающих условиях в гоминдановском Китае революционная литература и искусство ведут ожесточенную борьбу за освобождение угнетенного народа от ига иностранных хищников и собственников—помещиков и буржуазии, за новую культуру, за новую власть—власть советов.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией С. Гинзбург

Издатель—Журнально-газетное объединение

Уполномоченный Главлита Б—4896 Зак. типогр. 242 Заказ издат. 147 Тираж 6000

Об'ем журн. 4½ п. л. Колич. зн. в печ. листе 79 200 СтАт. Б5-176 × 250 мм

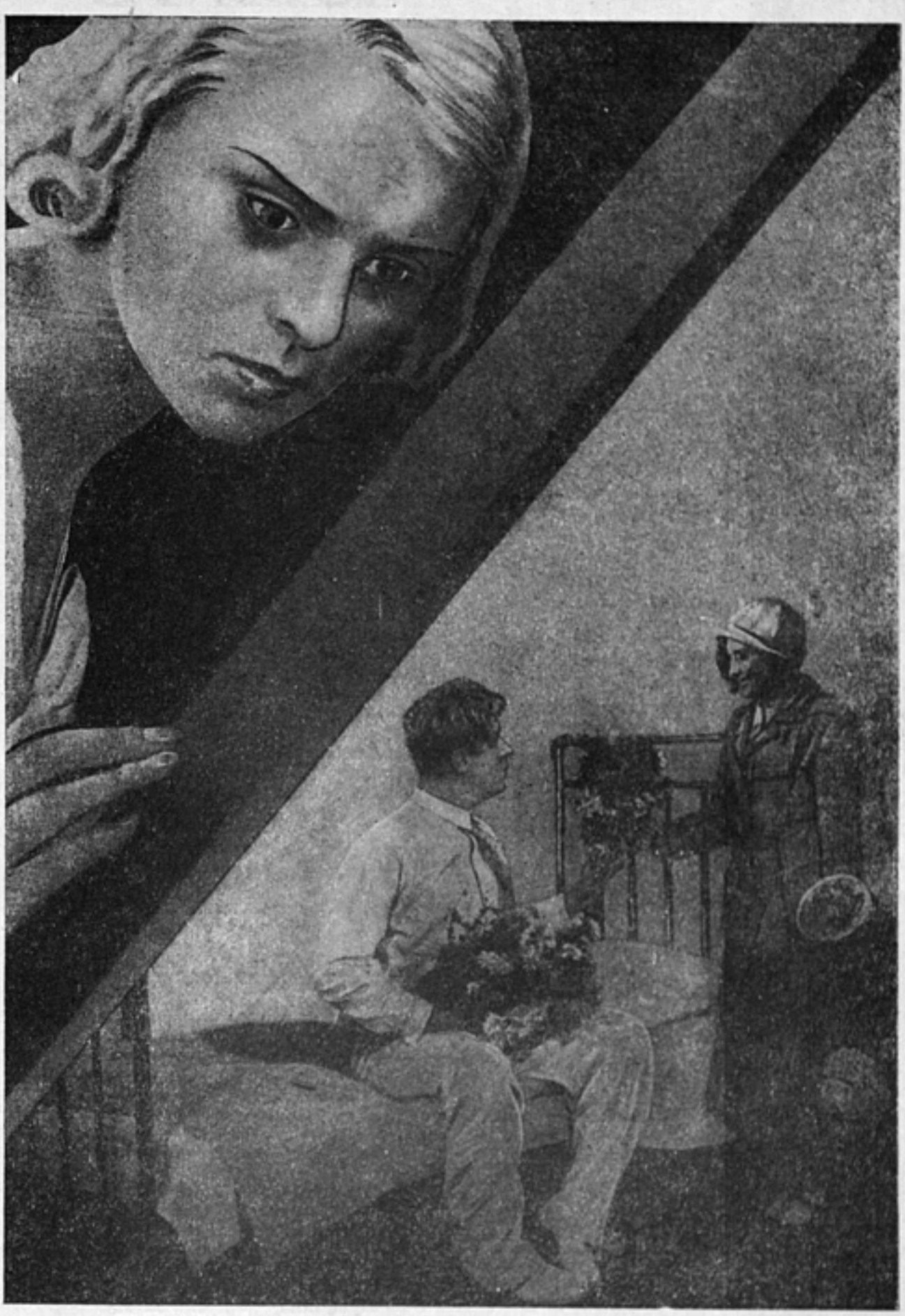
Поступил в производство 15/III 1935 г. Подписан к печати 19/IV 1935 г.

Тех. редактор Н. Аузан

Адрес редакции—1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Д 1-43-80

Типография и цинкография Жургазоб'единения, 1-й Самотечный пер., 17

МОСКОВСКИЙ КИНОКОМБИНАТ ЗАКОНЧИЛ ПРОИЗВОДСТВОМ и ВЫПУСКАЕТ на ЭКРАНЫ



ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЗВУКОВОЙ ФИЛЬМ

ЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ П. ВИНОГРАДОВА

Сценарий **Л. Славина**

Режиссер **А. Мачерет** оператор **Е. Славинский**

в глав. ролях: засл. арт. респ. **Б. Ливанов,** артисты: **К. Градополов, Г. Пашкова и Н. Арди.**

М2869 Дублет

Цена 1 р. 50 к.

М. 2869
23 МАЯ 1935
ВТОРИЧНО
50
Обязат. экз. ... 15 МАЯ 1935 Р.Ц.Кн. Палат. получено

Советское кино

Орган ЦБ секции творческих работников ЦК Союза кино

Советское кино

охватывает все основные стороны деятельности советской кинематографии, уделяя особое внимание кинопромышленности как одной из областей советского искусства

Советское кино

разрабатывает вопросы постановки фильмов, вопросы кинодраматургии, актерского, режиссерского и операторского мастерства, вопросы жанров и стиля советской кинематографии, вопросы технического усовершенствования нашего кинопроизводства и техники съемки

Советское кино

расчитан на творческих работников кинематографии и смежных областей искусства и культурной работы, учащихся в киноучебных заведениях, а также на читателя, интересующегося советской кинематографией. В 1935 году в журнале „Советское кино" будет значительно расширен отдел заграничной информации. В журнале регулярно будут помещаться отзывы кинопрессы о советских фильмах, идущих за границей; отрывки из лучших заграничных сценариев; критические статьи ведущих революционных критиков Запада и Америки о текущих событиях зарубежного кино: подробная информация о работе киноорганизаций за рубежом. Отдел заграничной информации будет богато иллюстрирован фотографиями — кадрами из заграничных фильмов.

В СОВЕТСКОМ КИНО печатаются: 1) рецензии, критические статьи, обзоры вновь выходящих фильмов, 2) литературные сценарии ведущих постановок 1935 года, 3) статьи о работе режиссеров, операторов и актеров, 4) информации и обзоры о текущей работе на кинопроизводстве и отдельных постановочных групп

Советское кино

выходит книгами размером пять печатных листов каждая в двухкрасочной обложке. Каждый номер содержит четыре цветных вкладки из лучших постановок и до 50 текстовых иллюстраций